عيسى مخلوف

تفّاحة الفردوس

تساؤلات حول الثقافة المعاصرة

المركز الثقافي العربي

عيسى مخلوف

تفّاحة الفردوس

الكتاب

تفّاحة الفردوس

تأليف

عيسى مخلوف

الطبعة

الأولى، 2006

عدد الصفحات: 216

القياس: 14.5 × 21.5

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-123-6

جميع الحقوق محفوظة

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

عيسى مخلوف

تفاحة الفردوس

المركز الثقافي العربي

المحتويات

تمهيد 7

I عندما تنخفض شمس الثقافة. 15

1– إله الابتذال يحكم قبضته على العالم 17

2– تحديات الثقافة في الغرب 29

3– أين سيرسو العالم بعد الانفجار الأميركي؟ 42

4– المثقّف العربي في مواجهة الأصولية 48

5– أما يزال الفنّ ممكناً؟ 54

II وجوه 61

1– رامبو، رحلة الشرق والغرب 63

2– جبران ابن الإنسان 83

3– أسادور: حارس الأنقاض 103

4– شهرزاد أو تأنيث العالم 112

5- حول ترجمة «مهاجر بريسبان» لجورج شحادة 135
6- ثلاث لوحات من «مهاجر بريسبان» 144

III القارّة الجديدة 169

1- إكتشاف أميركا بين الواقع والأسطورة 171
2- الأدب الأميركي اللاتيني: حدود الإبداع والسياسة 184
3- أدباء أميركيّون - لاتينيّون من أصل عربي 193

تمهيد

I

يتغيّر العالم ومعه يتغيّر المعنى الثقافي، ولا تتغيّر عندنا طبيعة المقولات والسجالات التي تطالعنا منذ قرابة النصف قرن. وتبقى الأسئلة الأولية مطروحة: هل نعيش في حاضر العالم اليوم؟ هل توجد دولنا وأوطاننا على خريطة العلوم والمعرفة؟ أين هي المضامين الفكرية لمفاهيم الحداثة وأين الإشكاليات الفكرية عندنا، وهل أنتجنا فكراً يساعدنا في فهم الواقع الراهن؟

كان الحادي عشر من أيلول / سبتمبر محطة في التاريخ، مثل السادس من آب 1945 يوم ألقيت القنبلة النووية فوق هيروشيما، لكنّ الحادي عشر من أيلول لم يأتِ من فراغ، وهو غير منفصل عن سياق تاريخي متكامل أوصل العالم إلى ما هو عليه. هناك سياسة محدّدة مهّدت لهذا التاريخ. وهي لا تزال، حتى الآن، تعمل على التحضير لتواريخ مظلمة مماثلة. بل يمكن القول إن هذه السياسة، إذا ما استمرّت على حالها، قادرة على ابتكار تواريخ أشدّ رعباً وفتكاً. لقد ظنّت بعض السياسات أن استعمال الدين من أجل غايات سياسية أو مصلحية مادية، مسألة يمكن ضبطها بجهاز التحكم عن

بُعد، وفات اللاعبين بمصير البشرية أنّ هذا المركَّب العجيب: التشدّد الديني وامتلاك الأسلحة المتطوّرة والانفتاح على التكنولوجيا الحديثة، من شأنه أن يولّد قوّة لم تكن معروفة في العالم، بهذه الحدّة، قبل الآن.

إن الحرب التي تُشنّ على «الإرهاب»، بنزعتها الانتقامية وخطابها المتطرّف، تبدو كأنها الوجه الآخر لما تعمل على محاربته. وما معنى هذه المواجهة أيضاً حين نحارب الإرهاب هنا، ونغضّ الطرف عن الإرهاب هناك، فتصبح الحرب المعلَنَة ضدّ الإرهاب واجهة تخفي حرباً أخرى.

حيال هذا الواقع، كيف يواجه العالم العربي الذي يتمتع بثروة نفطية هائلة ويشكل موقعاً استراتيجياً شديد الأهمية، التغيّرات والتحديات القائمة؟ كيف ينظر إلى القوى العسكرية العظمى المتمثلة اليوم في الولايات المتحدة الأميركية، فالقوى الاقتصادية الصاعدة المتمثلة في اليابان والصين؟ هل من تصوّر واضح للعلاقة مع إسرائيل وما طبيعة هذه العلاقة؟ هل استطاعت الثقافة العربية، بما تنوء تحته من هموم ومشكلات وتناقضات، أن تستوعب أحداث الحادي عشر من أيلول / سبتمبر وتداعياتها؟ كيف لهذه الثقافة أن تستوعب ما يجري حالياً وهي لم تستوعب الحروب والهزائم التي لحقت بنا منذ الأربعينات من القرن الماضي حتى اليوم، ولم تبحث فعلياً عن الأسباب التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه؟ وقبل ذلك، أين نحن من بعض الأسئلة التي سبق أن طرحها الإصلاحيون، نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وثمة أسئلة، بل وأجوبة مطروحة اليوم، مع نموّ المدّ الأصولي، تعيد العالم العربي إلى مراحل ما قبل التاريخ، وتكشف عن ذهنيّة لا تنقضّ فقط على ما هو

مغاير ومتميّز في الحاضر، وإنّما أيضاً على الجزء الحيّ من الحضارة العربيّة نفسها.

ليس جديداً القول إن إهمال الموروث العقلاني في الحضارة العربية والإسلامية لا يبدأ مع التيارات الأصولية المنحازة إلى الفكر الغيبي المتطرّف الذي لا يقبل بالاختلاف، بل مع الأنظمة التي لم تعمل منذ نيل استقلالاتها الوطنية حتى اليوم على وضع نظم تربوية وتعليمية عصرية، وعلى بناء مؤسسات المجتمع المدني بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة، من أجل مواجهة الثقافة التقليدية والدخول في العصر. وهذا من الأسباب التي مهّدت للاجتياح الأصولي القائم، وسهّلت في بعض الدول العربية اختراق المتشدّدين لأجهزة الإعلام والتعليم والنقابات والجامعات ووصولهم إلى النشء الجديد.

نعم، الغرب السياسي يريد للعالم العربي أن يبقى خارج العصر، أو داخله، لكن بما يتناسب مع شروطه ومصالحه، أمّا العالم العربي فهو أيضاً يسعى، بجدّ واجتهاد لا مثيل لهما، إلى تحقيق تلك الأمنية.

II

إثنان يحكمان العالم الآن: التكنولوجيا والاستهلاك. في ظلهما تتحرّك سياسة الدول الكبرى والبنك الدولي واقتصاد المعرفة والزراعة المعدَّلة وراثياً والمنظومات الآلية والمعلوماتية وثورة الاتصال وما يمكن أن تغيِّره في طريقة الرؤية والتفكير، والنظرة إلى البيئة والثقافة والمجتمع. وكلّها يتمحور حول المردودية المادية التي أصبحت قوام الهيمنة والتفوق والاستئثار على المستوى العالمي

العامّ. وهذا المنطق لا يعنيه من العالم سوى التحكم بالعالم حتى لو أصبح أنقاضاً.

لقد ظنّ الغرب أن نهاية الحرب الباردة هي نهاية لتاريخ وبداية لتاريخ آخر يتمثّل في الرأسمالية المنتصرة. وفات المنتصرين أن إقصاء قسم من البشرية على حساب القسم الآخر لا يمكن أن يولّد إلاّ مزيداً من الحروب والأهوال والعنف. وثمة هوّة تزداد اتساعاً بين التقدم العلمي والتكنولوجي من جهة، والنزعة الإنسانية من جهة ثانية. أمّا الثقافة فتنحو في اتجاهات جديدة وتتحوّل، أكثر فأكثر، مادّة للتسلية. ومع ذلك، يبقى السؤال مطروحاً: هل يستطيع المفكرون والفنّانون والأدباء أن يغمضوا أعينهم عمّا يجري حولهم، خصوصاً على المستويين العلمي والتقني؟

منذ القديم نظر الإنسان إلى السماء. لقد جرى غزو الفضاء في مخيّلة الشعراء والأدباء والرؤيويين قبل وقت طويل من حدوثه تقنياً. كان ثمّة حاجة دائماً إلى الارتقاء وبلوغ المستحيل. منذ العصور القديمة حتّى عصر النهضة الإيطالية. من إيكار في الأسطورة اليونانيّة إلى سماء دانتي في «الكوميديا الإلهيّة»، ومن رؤيا يوحنّا الإنجيلي إلى الرؤيويين الألمان، ومن الإسراء والمعراج إلى إبن عربي وعمر الخيّام، كان اختراق السماء عبر الأسطورة والدين والشعر محاولة لاختراق الأسرار الكبرى. إلاّ أن شكل التعبير عن هذا الاختراق تبدّل بين عصر وآخر وذلك وفقاً للمعطيات المعرفية المتعلّقة بالسماء في كلّ زمن. زمن التحوّلات الأولى أوّلاً، ثمّ من القرون الوسطى إلى عصر الأنوار، ومن القرن التاسع عشر حتّى يومنا هذا بعدما أصبحت أسئلة الكون والفلك مهمّة الفيزيائيين وعلماء الفلك أكثر منها مهمّة الشعراء. هكذا فإن الثورة العلميّة والمعرفيّة لا بدّ أن تفتح

أمام الحلم آفاقاً جديدة غير معروفة من قبل، ويأخذ التعبير عنها أشكالاً جديدة.

نحن نعيش في عالم متغيِّر. وأظنّ أن اللغة القديمة ما عاد في إمكانها أن تقول العالم الجديد الذي نعيشه.

كيف نكتب الشعر والنثر وكيف نمارس جميع أنواع الفنون التي يلعب فيها الحدس الإبداعي دوراً مهماً بدون الالتفات إلى ما فعله ويفعله التلفزيون والإنترنت، وبدون التنبّه إلى بعض الإنجازات العلميّة الباهرة؟ لا أتوقّف هنا عند كيفيّة استعمال هذه الإنجازات، وتوظيفها في الحرب أو في السلم، بل أشير إلى قدرتها على الكشف وعلى تجسيد بعض الرؤى وإعطاء الحدس شكلاً.

مع التطوّر العلمي وُلدت نظرة جديدة الى العالم، فهل أخذنا في الاعتبار التطوّر التقني والتكنولوجي ومنجزاته وأثره في مجالات الإبداع المختلفة؟ رامبو تحدّث عن ألوان الأحرف. الآلة تظهر لنا اليوم شكل هذه الأحرف وشكل الذبذبات الصوتية، وتقترب من منطق الطير وسلوكه، بل تذهب أبعد من ذلك وتجعلنا نرى ولادة النجوم وموتها. وتُدخلنا إلى طبيعة الخلايا والجينات، وتعرف ما في داخل الأرحام، قبل الوضع...

أمام الكشوف العلميّة إذاً، وأمام التحوّلات التي يعيشها عصرنا على جميع المستويات، ألا ينبغي أن نطرح السؤال مجدّداً على نظرتنا إلى الإبداع وعلى أساليبنا وأدواتنا التعبيريّة، وفي مقدّمتها اللغة. هذه اللغة التي تحتاج منّا إلى إعادة نظر كاملة وتحتاج إلى تطويع كامل لتكون قادرة على نقل حركة وجودنا، فكراً وخيالاً وجسداً.

III

يتضاعف النزوع نحو الاستبداد والاستئثار لدى الدول العظمى، وفي المقابل يتزايد التحجّر والانغلاق في المجتمعات العربية والإسلامية مما يعمّق الإحساس بالمنفى، وكلمة منفى هنا لا تنحصر فقط في معناها الجغرافي بل تتجاوزه أيضاً لتتّخذ المعنى الذي حدّده الفيلسوف الفرنسي سارتر بقوله إن المنفى هو حين يضيِّع الإنسان مكانه في العالم.

ويبقى السؤال: ماذا تُعدّ هذه المجتمعات لنفسها من أجل مواجهة التحديات الكبرى المتعاظمة ومن أجل بلوغ حوار متكافئ مع الثقافات الأخرى؟ طبعاً ليس الموروث السلفي ولا تقديس الأجداد ما نحتاج إليه الآن. وإذا كان لا بدّ من الالتفات إلى الماضي فليكن إلى جوانبه المضيئة، العقلانية والجمالية فحسب، أي إلى الماضي الذي ينظر إلى المستقبل، لا الماضي المحنَّط والمنغلق على نفسه كالقبر.

نحتاج الآن إلى ولادة أخرى، إلى أبوين آخرَين بعيداً من ذهنية التكفير والتخوين.

نحتاج إلى شجرة لا تخفي بين أغصانها تفاحة، وتفاحة لا تخفي بذور الخديعة والشرّ والموت!

نحتاج إلى حواء قادرة أن تقول بدون رهبة أو تردّد: بيدَيّ الاثنتَين أطعمك التفاحة ولا خوف عليك.

لا خوف من شجرة المعرفة، على الأرض كانت أو في السماء.

تحرير الإنسان من الخوف، كتحريره من الجهل، بدايةُ التخلّص من العنف.

بداية لإنسانية جديدة.

IV

يحتوي هذا الكتاب على جزء من الدراسات والمحاضرات والمداخلات التي كُتبت على مدى سنوات طويلة، لا سيّما السنوات الأخيرة، وينقسم إلى ثلاثة أقسام أساسية: القسم الأول يُعنى بتغيّر المعنى الثقافي في العالم وينطلق من تساؤلات تطول الثقافة بعامّة، والثقافة العربية بخاصّة. القسم الثاني يتناول تجارب بعض أعلام الثقافة، شرقاً وغرباً، كما يتناول ظواهر ثقافية وفنية مختلفة. أما القسم الثالث والأخير فيلتفت إلى ملامح من الأدب والثقافة في القارة الأميركية اللاتينية، ومن ضمنها الملمح العربي البعيد.

باريس، 21 كانون الثاني / يناير 2006

عيسى مخلوف

I

عندما تنخفض شمسُ الثقافة...

إله الابتذال يُحكم قبضته على العالم(*)

«إذا كنّا لا نتألم لجريمة نقترفها بأيدينا، فهي ليست جريمة»، يقول أحد أبطال فيلم «اللاعب» للمخرج الأميركي روبرت ألتمان. القاعدة الوحيدة التي تحرّك هذا اللاعب هي المال. الوصول إلى المال، بأي طريقة. وعندما يخطب هو نفسه في نهاية الفيلم ويقول: «إن دعم الفن السينمائي الأصيل هو شأننا ومن مهماتنا الأساسية»، إنما يوجه رسالة مفادها أن الفنّ أصبح تحت سيطرة اللاعبين الكبار وأن العالم رهينة في أيديهم. هم هؤلاء اليوم الذين يتكلّمون باسم الثقافة: موظّفو الثقافة والفنّ وراسمو القوانين والقواعد الجديدة للاجتماع البشري. وكم يختزن هذا التوجّه من إيحاءات تكشف الذهنية التي تحكم قبضتها أكثر فأكثر على العالم المعاصر. وبين المنجزات الكبيرة لهذا العالم: الابتذال. إله الابتذال هو أحد الآلهة الأعظم في هذا العصر. لا يتقدمه إلاّ إله واحد، هو إله المال. تتقدمه بذاءة المال. تسير وحدها إلى الأمام ظافرة ومنتصرة.

كثيرة هي الظواهر التي تدعو إلى هذا الكلام، منها البرامج التلفزيونية الكاسحة بسطحيّتها والموجّهة إلى الجمهور الواسع ليس

(*) صحيفة «النهار»، بيروت 17 أيار / مايو 2001.

فقط في دول العالم الثالث بل في العالم أجمع، شرقاً وغرباً. من تلك البرامج ما شكّل حدثاً إعلامياً كان الأول في فرنسا وتمثّل في حلقات تلفزيونية بثتها عام 2001 محطّة M6 وعنوانها «لوفت ستوري» Loft Story («حكاية مستودع»). شاهد الحلقة الأولى زهاء ستة ملايين شخص، والحلقات الأخيرة اقترب عدد مشاهديها من الثمانية ملايين. وهذا ما جعل المحطة تنافس المحطات الأخرى المسيطرة على المشهد التلفزيوني الفرنسي، وفي مقدمها القناة الأولى. وكانت محطة M6 تعرض كل ليلة مقتطفات من التسجيلات المصورة بينما يستطيع المشتركون في شبكة الإنترنت متابعة النقل الحيّ المباشر للبرنامج على نحو متواصل ليلاً ونهاراً.

برنامج «لوفت ستوري» لا يقوم على فكرة جديدة. فهو النسخة الفرنسية للبرنامج الهولندي «بيغ برازر» أو «الشقيق الأكبر»، واقتفت أثره دول أوروبية كثيرة منها ألمانيا وأسوج. العنوان مأخوذ من رواية «1984» للأديب الإنكليزي جورج أورويل. وتصف الرواية التي تحولت فيلماً سينمائياً، شعباً بأكمله يخضع لأجهزة تنصّت وتصوير، مما يفرض عليه رقابة دائمة حتى في حياته الحميمة.

في فرنسا، اختارت المحطة التلفزيونية، صاحبة المشروع، أحد عشر رجلاً وامرأة غير متزوجين وتراوح أعمارهم بين الثانية والعشرين والثامنة والعشرين. خمس نساء وستة رجال لا تجمع بينهم معرفة سابقة تمّ اختيارهم من ثمانية وثلاثين ألف مرشّح. عاش هؤلاء طوال فترة مشاركتهم في البرنامج في منزل فسيح يطل على حديقة وحوض سباحة، بينما كانت تراقبهم 26 آلة تصوير موزعة في جميع الأمكنة ما عدا المرحاض. تضاف إليها آلات تنصّت لتسجيل كل كلمة يتلفظون بها. وخلال البرنامج الذي استمرّ عرضه عشرة أسابيع، تمّ استبعاد

المشاركين الواحد بعد الآخر ولم يبقَ في النهاية إلاّ رجل واحد وامرأة واحدة ربحا منزلاً بقيمة ثلاثة ملايين فرنك فرنسي.

هذه هي الحكاية التي تحوّلت مشهداً شغل ملايين الفرنسيين. فماذا وراء هذه الحكاية؟ وهل هي جديدة فعلاً في الحياة الفرنسية أم أنها تتويج لسياسة تسويقية أثبتت نجاحها في مجالات وميادين أخرى؟ سياسة لا تهيمن فقط داخل صالات السينما أو في المنازل عبر الشاشة الصغيرة، بل أيضاً في الشوارع بعدما اجتاحتها ولم تترك زاوية إلاّ نصبت فيها راياتها. وهل أن ما يجري في فرنسا ينحصر في فرنسا وحدها أم انه يمثّل حالة عامّة تطالعنا في معظم مناطق العالم؟

أول ما يمكن أن نلاحظه في هذا المجال أن مشاهدي التلفزيون والإنترنت، أينما كانوا، ما عادت تعنيهم فقط متابعة أخبار النجوم والمشاهير والأثرياء والنفاذ إلى بعض لحظاتهم الحميمة، بل تعنيهم أيضاً مشاهدة ما يقوم به أناس عاديون مثلهم في حياتهم اليومية. لعبة التلصص هذه يساهم فيها، على نحو أساسي، التلفزيون الذي أصبح كأنه ثقب الباب الذي يمكن أن نتلصّص من خلاله على العالم، في أفراحه وأتراحه، طوال النهار والليل. لم يعد التلصّص وقفاً على فئة محدودة، بل أصبح رواده يعدّون بالملايين. وصار في الإمكان الحديث عن تلصّص على مستوى كوني... في انحسار ما كان يسمّى الحياة الخاصة، وفي تراجع المخيلة، صرنا نعيش لنرى كيف يعيش الآخرون بعدما أمست حياة هؤلاء مشهداً.

*

يعمل التلفزيون، كما هو معروف، على تبسيط كلّ شيء، وتسطيحه إلى أقصى حدّ، وكذلك على تقديم برامج ومسلسلات

تكون في متناول الجميع، أي تنطلق من معلومات معروفة سلفاً، ولا تمسّ أبداً الذهنيات القائمة بل تجاريها وتتماهى معها. وهذا لا يتعارض مع تلاعبها بأوتار الغرائز الدفينة. لاحظ المدير العام لمحطة «آرتي» التلفزيونية الثقافية في مقال نشرته صحيفة «لوموند» على صفحتها الأولى أثناء عرض «لوفت ستوري» أن «البرنامج يغيِّب الكتب والصحف وحتى الأقلام. إنه عالم سطحي، مصنّع تصنيعاً ومجرّد من كلّ شيء إلاّ من هاجس الربح».

إذا كان أحد هواجس التلفزيون الأساسية الوصول الى أكبر نسبة من المشاهدين لتبليغ الرسالة الإعلانية، فإن بعض الحملات الإعلانية ينطوي على درجة كبيرة من الشراسة والعدوانية والجنس. من إعلانات شركات السجائر، إلى استعمال الجسد الأنثوي في الترويج للبضائع (السيارات، دواليب الكاوتشوك، الأدوات المنزلية، معجون الأسنان، أدوات التجميل، البوظة، الملابس الداخلية الناعمة...)، إلى تأليه عارضات الأزياء ولاعبي كرة القدم وإعادة استعمالهم في الإعلان ومعهم، في صفّ واحد، صوت بافاروتي وأداء جيرار دوبارديو للفت الأنظار إلى السباغيتي والأجبان وغيرها من المنتجات والسلع...

من أجل هذه الحملة يتمّ توظيف الوجوه والأجساد اللازمة من عيار كلاوديا شيفر وناعومي كامبل وليندا ايفانجلستا وغيرهنّ من «المانوكانات» اللواتي أصبحن أكثر أهمية من ممثلات السينما القديرات ومن مغنيات الأوبرا وممثلات المسرح وجميع العاملات في صنوف الفن المختلفة، وطبعاً الأوفر حظاً في جني الأرباح الطائلة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المشكلة ليست في عارضة الأزياء التي تقبل بهذه المبالغ لقاء الكشف عن ابتسامة أو فخذ أو

سرّة، إنما المشكلة الفعلية هي في نظام مالي قائم على قاعدة العرض والطلب. نظام يضاعف سخاءه على العرض بقدر ما يتزايد عليه الطلب.

وبما أن كلّ شيء بات مسموحاً ومبرراً للحضّ على الاستهلاك، فلماذا لا يتمّ التركيز على الإيحاءات الجنسية الطابع واستخدام ما هو نافر ومكبوت على المستوى الجماعي فتخرجه شركات الإعلان إلى السطح وتسلّط عليه الأضواء؟

*

أبدل العالم الحديث الواقع الفعلي بالواقع المصوَّر. يتحدث البحاثة الغربيون عن خطورة القصف العشوائي المتواصل، عبر التلفزيون في الأخص، بالصور الفرضيّة التي تتعرّض لها عين المشاهد المتواطئة، هي الأخرى، مع هذه الصور والمدمنة إياها. فحتى الذين ينتقدون هذه الآلة ولا يخفون خجلهم منها، لا يمكنهم اليوم التخلي عنها. وهذا ما عبّر عنه الكاتب الفرنسي جان فيليب توسّان J. Ph. Toussaint في رواية عنوانها «التلفزيون» انطلق فيها من هذا التساؤل: هل يكفي أن نتوقف عن مشاهدة التلفزيون حتى نتخلّص من سلطة الصور علينا؟

طوفان الصور جعل من تاريخ البشر اليومي سلسلة من الصور المتعاقبة. صورة الحرب تمحوها صورة الحبّ، وصورة الفقراء تمحوها صورة الأثرياء، وصورة سباق السيارات أو الدراجات تليها مباشرة عروض أزياء. تتوّجها في وجبة البرامج الليلية الأفلام الإباحية. صور يأكل بعضها البعض الآخر. ولا فاصل بينها. ولا تترك لنا مجالاً للمراجعة ولا للتقويم، ولا للسؤال عما يجري فعلاً حولنا.

لقد تحوّل التلفزيون في العقود الأخيرة إلى لغة أمّ، وهو لا يمزج فقط بين المأساة والملهاة، بل أيضاً يحوّر الواقع. كلّ شيء هنا إنما يتحرك في لحظته الآنيّة، وهو لصيق الحدث الآني. فيأتي الخبر، على العموم، منفصلاً عن سيرورته، مجتزأ من سياقه التاريخي العامّ. ولا يعود التاريخ سياقاً متواصلاً. عندما نتتبع أخبار العالم على الشاشة الصغيرة، يبدو أننا نعيش صورة الحاضر فقط، وأن التحولات التي نشهدها إنما تحدث الآن. . . أضف أن الصورة التي تقدَّم إلينا لا تحتاج إلى ترجمة، كالكلام. ومن هنا سهولة إيصالها على المستوى العالمي. وهي تفترض أنها تقول الحقيقة. ولكن إذا سلّمنا بأن الصورة تلتقط الأشياء المرئية، فماذا سيحلّ بما لا يُرى؟ المثُل والقيم والمفاهيم والأساطير والرموز؟

منطق الصوَر إذاً، سواء المتحرك منها أو الجامد، هو المنطق المهيمن. لذلك فإن قيمة هذه الصور مادية في المقام الأول. ويتفاوت سعر الصورة بما يتناسب مع الطلب دائماً. الصورة الفوتوغرافية التي تمّ التقاطها في جنوب لبنان إثر مجزرة قانا، وتمثّل وجه رجل يخرج حياً من تحت الأنقاض (نالت جائزة «ورلد برس فوتو» للعام 1997، وهي إحدى أهم جوائز التصوير الصحافي)، باعتها وكالة «غاما» مع تحقيق مصوّر كامل عن المجزرة، وفي ثلاث دول هي فرنسا وإيطاليا والولايات المتحدة الأميركية، بمبلغ مئة وخمسة وستين ألف فرنك فرنسي، في حين أن صورة «القبلة» التي تجمع بين دودي وديانا (تمّ التقاطها عن بعد خمسمئة متر)، اشترتها أكثر من مجلة وصحيفة وجنت زهاء عشرين مليون فرنك فرنسي. . .

أليس هو هذا المنطق بالذات الذي دفع صحفاً معروفة برصانتها، كصحيفة «لوموند» الفرنسية، إلى تغيير عاداتها وتكريس

ستّ صفحات كاملة، في إصدار واحد، لموت الأميرة ديانا؟ كما كرّست كبريات الصحف البريطانية مساحة تبلغ في المتوسط 35 في المئة من مساحتها لنشر حكايات وروايات عن الأميرة الراحلة؟ وهذا ما يفسر، إلى حدّ ما، لماذا كان موت الأميرة أكبر حدث بريطاني في القرن العشرين، وحظي بمساحة تحريرية لم تعرفها أكثر المراحل إثارة وخطورة في الحرب العالمية الثانية، بحسب ما أوردته وكالة «دورانتس برس كاتنجز» البريطانية.

إنه عصر الصورة. لكن من قال إن الصور الوافدة إلينا، عبر الشاشة الصغيرة من كلّ أنحاء العالم، تجعلنا أكثر انفتاحاً على العالم وقضاياه؟ أليس هناك من تفاوت كبير بين هذا الانفتاح الظاهري على العالم، عبر الصورة دائماً، وانغلاق عين المشاهد على محيطها الضيّق ومحلّيتها المحدودة؟ أخيراً، وهنا نعتمد أيضاً على صيغة السؤال التي يستعملها المفكر الفرنسي ريجيس دوبريه في كتابه «حياة الصورة وموتها»: هل مصادفة أن يكون الشعب الأكثر علاقة بالتلفزيون في العالم، أي الشعب الأميركي، هو في الوقت نفسه الشعب الأكثر محلية وانطوائية، والأقلّ معرفة بما يجري في العالم الخارجي؟

تستتبع هذا السؤال أسئلة أخرى: أليست مهمّة التلفزيون، ضمن هذه الشروط، أن يخفي بقدر ما يظهر؟ ما الذي يبقى من الواقع بعد أن يتحول إلى صورة؟ وهل أن الصورة، بعد إخضاعها لجملة عمليات تقنية ومراعاة العديد من الاعتبارات السياسية والاقتصادية، هل أنها تنقل الواقع أو ما يشبه الواقع؟ ألا تصبح هي الواقع البديل؟ وراء العدسة التي تصوّر، هناك عين تقتطع من المشهد ما تشاء. تبرز ما تشاء وتخفي ما تشاء، وإلاّ لماذا الحديث عن هذا البلد بالذات؟ عن هذا الحدث دون غيره؟ عن تلك الشخصية بالتحديد؟ ومن هذا

المنطلق، فإن الصورة ذاتية، في الغالب، وغير موضوعية كما تدّعي دائماً.

*

لم تهيمن الثقافة المبتذلة يوماً على العالم كما هي الحال اليوم. دائماً كانت هناك ثقافة مبتذلة، ولكن دائماً كانت تقابلها ثقافة النخب. فأين هي ثقافة النخب الآن؟ الثقافة التي صنعت حتى النصف الأول من القرن العشرين، أو أكثر بقليل حتى الستينات منه، مجد الثقافات والحضارات الإنسانية عبر العصور؟

دائماً كان للمال حضور وسطوة، لكن لم يكن له في أيّ مرحلة من التاريخ الحضور والسطوة اللذان له اليوم. شركة «نايك» الأميركية دفعت لمايكل جوردن عشرين مليون دولار في السنة الواحدة، أي ما يوازي أكثر مما تدفعه لجميع موظفيها الأندونيسيين العاملين في صناعة أحذيتها والبالغ عددهم ثلاثمئة ألف عامل. جوليا روبرتس الممثلة الأرفع ثمناً في الولايات المتحدة الأميركية، أي في العالم أجمع، بلغ ما تقاضته عن دورها في فيلم المخرج ستيفن سودربرغ عشرين مليون دولار أيضاً. إنها السوق الآن، والقاعدة سهلة وبسيطة: إمّا التماشي مع حاجات هذه السوق والخضوع لها وإما الخروج من النسق العام. وهذه المعادلة تنطبق في جميع المجالات. الكتاب الذي لا يضمن مردوديته المادية لا يرى طريقه إلى المطبعة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المسرحية أو المقطوعة الموسيقية أو الفيلم السينمائي، إلا إذا كان ثمة مؤسسات تدعم هذا العمل أو ذاك. حتى الرياضة. الرياضة الشعبية لم تصبح مرادفاً للمال كما هي اليوم. هناك تفريغ للرياضة من معناها الإنساني، كما يتمّ تفريغ الفنّ من معناه الجمالي، بعدما ارتفعت البورصة الفنية وبلغت أسعار بعض

اللوحات ملايين الدولارات. هكذا تصبح قيمة الشيء بثمنه ولا قيمة أخرى خارج هذا الثمن، وتصبح اللوحة أداة لشيء آخر وقيمتها ليست في ذاتها.

ولكي نفهم أين نمضي في هذا العالم وأين يمضي هو بنا، لا بدّ من الالتفات إلى النموذج الأميركي. سياسة الدعاية والترويج باتت هي نفسها في الثقافة كما في السياسة. إنها تقول حقيقتها هي لا حقيقة الأشياء التي تتكلم عنها. ألم يفضح العالم الألسني نوام تشومسكي دور صحافة الدعاية والترويج في أميركا، وهي بالطبع صورة لما يجري في أماكن كثيرة أخرى من العالم؟ وهو يسميها «صناعة الرضا والقبول»... مع العولمة ونظرياتها وتطبيقاتها، يبدو المثال الأميركي اليوم، أكثر من أي وقت مضى، هو المثال الذي احتذته أو سوف تحتذيه، رغبة أو إكراهاً، معظم دول العالم. من هناك تشرق العولمة. من الإمبراطورية الأقوى الآن. وهي عولمة اقتصادية في المقام الأول، من أجلها يتمّ توظيف كلّ شيء: الثقافة والفكر والاجتماع والأخلاق والتكنولوجيا المتطورة، وتحميها الأجهزة العسكرية والسياسية على أنواعها. وبما أن النظام الذي اصطلح على تسميته «النظام العالمي الجديد»، هو اليوم البديل من العالم، فمن تسوّل له نفسه الوقوف ضدّ هذا النظام يصبح خارج العالم بالضرورة. وقد فهمت تلك الأمبراطورية سلطة الشاشة الصغيرة، فاستعملتها إلى أقصى حدّ بعدما جعلتها في مستوى الغرائز الدنيا لتكون في متناول الملايين من الشعوب. يأتي التلفزيون إذاً في مقدمة الأدوات التي لعبت وتلعب دوراً أساسياً في تهميش الثقافة الجادة وتكريس الابتذال وجعله قيمة غالية الثمن، ذلك أن الابتذال هنا يتمّ تقديمه أيضاً في وصفه فناً وعلماً ومتعة اجتماعية.

يعرف الجميع أن النتاجات الثقافية التي اعتبرت، تاريخياً، النتاجات الأسمى للإنسانية، وهي الرياضيات والشعر والأدب والفلسفة، تمّ إنتاجها خارج معادلة الكم، وضد المنطق التجاري. لكن ما هو مصيرها اليوم، وكيف لها أن تقاوم؟

في كتابه "Contre-feu 2" الصادر عن منشورات "Raisons d'agir" الباريسية، يفرد عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو دراسة عنوانها «الثقافة في خطر» ويبرهن أن ما يحصل الآن على مستوى النتاج الإبداعي والفني في معظم الدول الصناعية المتقدمة إنما يعكس حالة جديدة لا سابق لها. فما أحرزته الثقافة في إنتاجها وتوزيعها عبر عقود، بل قرون من الزمن، يبدو اليوم مهدداً أمام المنطق التجاري الذي يتدخل في كلّ مراحل الإنتاج الثقافي. وهذا يعني تحويل الثقافة بضاعة خاضعة لعملية العرض والطلب، كأيّ بضاعة أخرى يتمّ تسليعها وتسويقها. منطق الربح إذاً هو المنطق المتحكم بالنتاجات الفنية وما يعنيه من الإبداع هو ما يعنيه من أيّ شيء آخر: المردودية المادية في المقام الأول، وتحقيق الربح السريع. والأخطر في الموضوع أن هذا المنطق يتحلى بمظهر ديموقراطي. ذلك أن النتاج الذي لا يلتفت إليه الجمهور الواسع، وخصوصاً الشبان في وصفهم أدوات كبرى للاستهلاك، يصبح محظوراً بالضرورة مهما كانت قيمته الجمالية ونوعيته. إنها المرة الأولى في التاريخ يتحول فيها كلّ ما هو بشع ومبتذل إلى موضة ثقافية قائمة بذاتها وتجد من يتبناها ويروّج لها بحماسة كبيرة. من هنا فإن حضارة «الجينز» و«الكوكاكولا» و«الماك دونالدز» كما يسميها بيار بورديو، لا تمتلك فقط السلطة الاقتصادية بل أيضاً السلطة الرمزية التي تمارسها من خلال لعبة إغواء يساهم فيها ضحاياها أنفسهم.

يلاحظ بورديو أيضاً أن الفنانين انتظروا زهاء خمسة قرون من الزمن ليحظوا بالظروف الاجتماعية اللازمة التي مهّدت لولادة فنانين من أمثال بيكاسو. كافحوا طويلاً (وهذا ما تؤكّده الوثائق التاريخية) حتى لا يُنظر إلى نتاجهم في وصفه مجرد سلعة يتمّ تقويمها وتثمينها انطلاقاً من سطحها الملوَّن ومن ثمن الألوان التي استُعملت في إنجازها. كافح الفنانون أيضاً لحقّهم في توقيع أعمالهم الفنية، أي لحقّهم في أن يُعامَلوا كمبتكرين لهذه الأعمال. كما ناضلوا من أجل اختيار الألوان التي كانوا يستعملونها بأنفسهم. وكذلك طريقة استعمالها وانتقاء موضوع العمل نفسه. هذا ما ينطبق أيضاً على مجالات السينما والموسيقى والكتابة. وهي سيرورة طويلة وسمت المسار الفني منذ البداية. ألم يناضل الكتّاب والموسيقيون من أجل الحصول على حقوقهم، وهي لم تصبح مشروعة في الغرب إلا منذ عقود فقط؟ وكان ساندهم في معركتهم الكثير من النقاد والبحاثة وأساتذة تاريخ الفنون. كذا الحال بالنسبة إلى الفنّ السابع الذي بذل مؤسّسوه والعاملون فيه كلّ ما في وسعهم لتأمين الشروط اللازمة من أجل إنتاج أفلام قائمة على البحث والاختبار، بالإضافة إلى تأسيس مجلات نقدية متخصّصة وصالات صغيرة مكرّسة لعروض الأفلام التجريبية، تلك الأفلام التي لا تنتظر النجاح السريع، بل التي تغامر وتجدّد وتساهم دائماً في الكشف عن مناطق مجهولة. فأين هي هذه السينما الطليعية اليوم، وما مصيرها أمام هيمنة السينما التجارية التي يقودها المنتجون والموزّعون الكبار؟ وما ينطبق على السينما، ألا ينطبق على قطاعات وميادين ثقافية أخرى؟

نخلص إلى القول إن القيم الجمالية والروحية ليست في منأى عن المنطق الاقتصادي الذي يحكم العالم اليوم ويطول، وإن بنسب

متفاوتة، الدول المتقدمة والنامية على السواء. الشروط الاقتصادية والاجتماعية التي تنمو ضمنها الثقافة هي التي تحدّد إذاً شروط اللعبة الثقافية وتتحكّم بحياتها وموتها، ممّا يضع علامة استفهام كبيرة على مصير الثقافة الرائدة والمستقلّة. لكن لا يسعنا، وسط هذه الصورة القاتمة، إلاّ أن نكرّر التساؤل الذي طرحه يوماً المفكر الألماني ارنست جونغر، ويقول: «لا أعرف هل الأرض التي نعيش فوقها تمضي فعلاً إلى حتفها أم أنها كالحيّة تعمل الآن على تغيير جلدها فحسب؟».

تحدّيات الثقافة في الغرب(*)

إذا كان استهلاك الثقافة الموجهة إلى القطاع الجماهيري الأوسع يتمّ في صورة متشابهة ليس فقط في الدول الصناعية المتقدّمة وإنما أيضاً في مختلف أنحاء هذا الكوكب، فإنّ الأسئلة المطروحة اليوم على الثقافة وتوجّهاتها ومستقبلها، تختلف بين عالم وآخر، بل أن بعض المجتمعات لا تشعر أصلاً بأنها معنية بالموضوع ولا تطرح على نفسها السؤال.

نراقب ما يجري من حولنا لنتعرف إلى بعض العناصر التي يتألف منها المشهد الراهن: من الصراع العربي - الإسرائيلي إلى الإرهاب المعولم، ومن حرب العراق إلى ما يجري في لبنان وسوريا ومصر والجزائر، إلى جنوب إفريقيا، ومن وضع البيئة والكوارث الطبيعية إلى التلوث وطبقة الأوزون - هذا الفضاء المثقوب الذي يحمي رؤوسنا -، إلى أحوال البورصة في نيويورك، إلى مسألة الأمية والفقر والبطالة، إلى تحرك مسبار على سطح المريخ، إلى أخبار المشاهير والنجوم. . . عناصر كثيرة تتكون منها السيرة اليومية

(*) الصيغة الأولى لهذا البحث نُشرت في «ملحق النهار»، الرابع من تشرين الأول / أكتوبر 1997.

لكوكبنا، وهي العناصر التي تستأثر في الغالب، وإن في نسب متفاوتة، بالتغطية الإعلامية وباهتمام الرأي العام. لكن، في المقابل، ثمة نخب ثقافية في الغرب، لا يفوتها ما يجري من أحداث يومية، وترصد في الوقت نفسه الوجه الآخر لسيرة الكوكب، أي التحوّل العميق الذي يطرأ على الثقافة في معناها الواسع. من العلامات الأساسية لهذا التحوّل ما بات يسمّى الواقع الافتراضي (Réalité Virtuelle). وهذا الواقع بدأ فعلياً في الستينات، ويتبدى اليوم في وصفه تتويجاً للتقدم العلمي والتكنولوجي خصوصاً في مجال المعلوماتية، والمواصلات، والآلات الإلكترونية الحاسبة، والتقنيات الصورية الثلاثية البُعد. وهذا ما يمثل عالماً موازياً هو، هذه المرة، من ابتكار النواظم الآلية الحديثة التي تفتح أفقاً جديداً أمام التجربة الإنسانية.

ثمة في الغرب اليوم فئة من الكتاب، بينهم عدد من الروائيين، يتصدّون لهذا الموضوع وهم منشغلون بمعرفة الأبعاد السياسية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية للتقدّم التكنولوجي. بل هناك ندوات ودراسات يقوم بها بحاثة ومتخصّصون بغية فهم أفضل لهذا الواقع الذي يشكّل بعداً جديداً في تكوين المجتمعات الحديثة، وسيكون تأثيره حاسماً على مستوى العالم أجمع، في الآتي القريب. هذا الواقع ستنقلب معه أيضاً النظرة إلى الثقافة في صورة عامة، وإلى الآداب والفنون في صورة خاصة. وهناك من يعتبر (الباحث الروماني غيورغي ساسارمان الذي أفدنا كثيراً من نظرته إلى الواقع الافتراضي) أن الحديث عن ثنائية الواقع والخيال في أدب المرحلة المقبلة سيكون بلا جدوى. لن يعود هناك من فواصل بين الأدب في المطلق وأدب الخيال العلمي. سيتماهى الواحد مع الآخر، ويصبح

الأدب - هذا إذا بقي هناك من أدب - صورة لمجتمع ممَكنَن ومصنَّع إلى أقصى حد. يطرح هذا الوضع الكثير من الأسئلة، منها: ماذا يحدث إذا تلاشت الفوارق بين عالم واقعي وعالم افتراضي؟ إلى أين يمضي عصر الاكتشافات، وأيّ عالم جديد ينبني على أنقاض العالم القديم؟

*

كان بزوغ العصر الصناعي في الغرب وسيطرة الإنسان، أكثر فأكثر، على موارد الطبيعة، مرادفان، في نظر بعض المفكّرين الغربيين، للتقدّم والازدهار. كان ثمة وعد بخلاص للبشرية بدأ يلوح منذ عصر الأنوار، وطالما تحدّث عنه مفكّرو ذلك العصر وفلاسفته. لكن الوعد لم يتحقق، والتطوّر التقني والتكنولوجي، في المرحلة الأخيرة من الثورة الصناعية، والذي أحدث تغيّرا جذرياً في مسار التجربة الإنسانية، لم يكن مصدر خلاص للإنسان، ولم يساعد في ابتكار أنظمة وأنساق جديدة توجّه علاقات البشر في ما بينهم على أسس الحرية والعدالة. بخلاف ذلك، ظلّ شبح الحروب ماثلاً، بل ظلّت الحروب قائمة وزادت نسبة الفقر والتخلف في العالم الثالث، وكذلك التعصّب القومي والديني، على خلفية من زيادة عدد السكان التي بلغت ثلاثة أضعاف ما كانت عليه عام 1930 (بلغ عدد سكان العالم في العام ألفين 6، 3 مليارات، بينهم 5 مليارات للدول النامية). هذا بالإضافة إلى أن توازن العوالم البيولوجية والثقافية بات مهدداً أكثر من أي وقت مضى.

يتضح إذاً أن المحرك الأساسي للاكتشافات وتطبيقاتها العلمية كان دائماً محكوماً بالرغبة في السيطرة. كذلك يتبيّن أن مردود العلم إنما يتكشف من خلال كيفيات استعماله. من هنا، فإن للعلم

وجهين، الأوّل إيجابي، مفيد للبشرية، وقد أعطى نتائجه في مجالات مختلفة وفي مقدّمها الطب وتمكّنه من علم الوراثة والنسل، وأيضاً في مجال العلوم الاجتماعية والأنتروبولوجية وعلم التحليل النفسي. . . أمّا الوجه الثاني فهو سلبي ومدمِّر ومن أبشع أشكاله السلاح النووي.

بعدما سقطت فكرة خلاص البشرية من طريق التطوّر العلمي، يصاغ اليوم وعد جديد من فم مبشّر جديد. وتتكفل الترويج لهذا الوعد الحملاتُ الإعلامية المنظمة التي توحي للإنسان أن سعادته على الأرض مرتبطة بقدرته على الاستهلاك. ولا تنفكّ وسائل الإعلان تبيع صوراً تشي بالصحة والشباب الدائم والسعادة والحبّ. إنها بالأحرى تبيع أحلاماً وتردّ على استيهامات. وهذا أحد ملامح الثقافة الجديدة التي اصطلح على تسميتها «ثقافة الجماهير» (Culture de masse).

في موازاة هذه الثقافة، أو بالأحرى على هامشها، هنالك ثقافة أخرى لا تزال تسبح عكس التيار، لكنها تتقدّم في صعوبة، لأن الثقافة الجماهيرية تقف في وجه الثقافة التي تعارضها وتعمل على تدجينها، بل تسعى إلى ابتلاع الثقافة في المعنى الذي كان متعارفاً عليه حتى النصف الأول من القرن العشرين. ثمة ثقافة أخرى نشأت في العقود الأخيرة في المجتمعات الصناعية، وهي تنمو يوماً بعد يوم، وتلقي بظلالها على مجتمعات العالم أجمع.

*

في كتابه «روح العصر» اعتبر عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران أن ثمة عصراً صناعياً آخر بدأ في القرن الماضي، وتحديداً

بعد الحرب العالمية الثانية، ومهمته تصنيع الصور والأحلام. إن الإعلام الجماهيري (Mass Media) الموجّه إلى أوسع القطاعات، والذي يتصدره التلفزيون في الأخص، هو جزء من هذه الوسائط التي أحدثت ما سمّيناه الواقع الافتراضي، ونتج منها أيضاً ثقافة الكمّ والجماهير. إنه، بحسب موران، الاستعمار الثاني، العمودي هذه المرّة وليس الأفقي. يدخل الاحتياط الكبير الذي هو النفس البشرية. وهذه النفس هي مستعمَرة جديدة: إفريقيا جديدة وآسيا جديدة. شبكة هائلة من وسائل الاتصال تحكم العالم براً وبحراً وجواً. الأقمار الصناعية تطوّق الجهات الأربع، ومعها الموجات الإذاعية والقنوات التلفزيونية والسينما والصحف والمجلات، وأخيراً الإنترنت. لقد أصبح الهواء مأهولاً فعلاً بالصوت والصورة.

وهكذا فإن عملية تصنيع الكائن تسير جنباً إلى جنب مع التطوّر التقني والتكنولوجي. وهي لا تستأثر فقط بجسد الإنسان، وإنما أيضاً بروحه. تخترق مجاله الداخلي وتبيعه كل شيء حتى الأحاسيس بعد أن تكون قد حوّلتها بضاعة. الكتاب كان هو الآخر بضاعة وكذلك الصحيفة. لكن الثقافة والحياة الخاصة لم يدخلا أبداً قبل الآن، وبهذه النسبة الكبيرة، دورة الصناعة والتسليع.

وفقاً لهذه الدورة ومعاييرها تُنتج ثقافة الجماهير، وتوزّع على المستوى الكوني عبر تقنيات التوزيع الخارقة المشار إليها أعلاه. هذه الثقافة قادرة أيضاً على فبرَكة مغنين ليسوا مغنين، وموسيقيين ليسوا موسيقيين، ومفكرين ليسوا مفكرين، وفلاسفة ليسوا فلاسفة، وروائيين ليسوا روائيين. ويمكن هؤلاء وأولئك أن يبلغوا أعلى المنابر ويحصلوا على أكبر الجوائز التقديرية العالمية: من جائزتَي «غونكور» و«ثرفانتس» إلى جوائز «الأكاديمية الفرنسية» و«نوبل»...

ألا يقول الكاتب النمساوي كارل كراوس: «عندما تنخفض شمس الثقافة عند مستوى الأفق، تصبح للأقزام - حتى للأقزام - ظلال كبيرة»؟

لقد أصبحت الصناعة الثقافية طريقاً آخر نحو الذهب ولا مكان للمبدع الذي لا يدخل نسق الإنتاج السائد. ما يحكم هذا الإنتاج بصورة عامّة (ثمة دائماً استثناءات) ليس النوعية الجمالية ولا الذائقة الفنية ولا الحسّ النقدي، وإنما طابع التصنيع والقدرة على تحويل البضاعة حاجة استهلاكية يومية. إنه منطق السوق والربح، وزمن سيطرة الإعلام على المعرفة. هنا، نفتح قوساً ونشير إلى أن ثقافة الجماهير انطلقت من الولايات المتحدة الأميركية في الثلاثينات، واستتبعت ملامحها بعد الحرب العالمية الثانية لتطول الدول الغربية كلّها عبر الأفلام السينمائية والتلفزيونية وعبر الإذاعة والصحافة المكتوبة. واليوم، فإن نظام التواصل هو نظام عالمي يتمكّن من بلوغ أكثر الأماكن بعداً في الأرض، متجاوزاً كل الفوارق السياسية والاقتصادية والاجتماعية. من هذا الباب تدخل الثقافة مسار العولمة الناتج من التطور التقني ومن النمو الاقتصادي وما يسمّى «اقتصاد المعرفة»، ويحلّ الفولكلور الكوني محلّ الفولكلور المحلي. في هذا المجال يبدو منطق الصور هو المنطق المهيمن. إنه الأقوى والأكثر قدرة على الوصول. وليس المقصود هنا فقط الصور المتحركة (سينما وتلفزيون)، بل كذلك الصور الجامدة (الفوتوغرافية) التي تغطي بعض الأحداث الساخنة، سياسياً وعاطفياً والتي أصبحت تجارة قائمة في ذاتها (راجع «إله الابتذال يحكم قبضته على العالم»).

في الغرب وأمام تحولات الواقع الراهن، ثمة إعادة نظر دائمة في مفهوم الثقافة وفي الصراع القائم (وأين هو فعلاً اليوم؟)، بين الثقافة «العليا» والثقافة «الدنيا»، إذا جاز القول. بين بيكاسو من جهة، وخزعبلات الفنّ «الحديث» من جهة ثانية. بين بروست وجويس، والروائيين الذين ينبتون كالفطر في الغرب والذين لا يضاهيهم غرابة إلا تلك الحشود المقبلة على كتابة الشعر في العالم العربي. لكن في الغرب، حتى الثقافة «العليا» معرّضة للنقد. والنقد الذاتي في الأخص جزء من حيويتها واستمرارها. النخبة (أو بالأحرى، فئة منها) لا تنتقد ثقافة الجماهير فقط، بل تنتقد المعطيات الجديدة كلّها. في انتقادها ثقافة الجماهير، تنظر إليها في وصفها ظاهرة يجب أن تحلّل وتُدرس، لا عدواً يجب أن يُداس. عندنا، لا يزال النقد يعرّضك لتهمة الخيانة، ولا يزال يصطدم بمعوقات اجتماعية وأخلاقية ودينية صارمة. تحت وطأة المقدَّس وحمايته وتوظيفه، تصبح مياه الفكر آسنة ويتآكل الداخل من الداخل.

بالنسبة إلينا، حتى أولئك الذين هجروا بلادهم وخرجوا عن «الطوق» تجدهم، في غالبيتهم، يعيشون مأزقاً آخر. صحيح أن بعدهم عن أوطانهم الأصلية قد يكسبهم مسافة نقدية ويساعدهم في أن يكونوا بعيدين عن التأقلم، إلاّ أن النسبة الكبرى منهم لا تزال تعيش التباساً بين النقد الذاتي والنقد الموضوعي. في أحيان كثيرة يتراجع نقدهم الذاتي أمام نقدهم الموضوعي. وحين يعملون على نقد الذات، فسرعان ما يتحول الموضوع دفاعاً عن الذات. وهذا مأزق من مآزق الثقافة العربية منذ عصر النهضة حتى اليوم...

*

على صعيد آخر، تتحرك الثقافة في الغرب في مدار بيروقراطي. أي أن التنظيم البيروقراطي يصفّي الإبداع. المنتج في هذه الحال، هو الذي يقرّر مصير الإنتاج الإبداعي، ومعه مصير المبدع. هناك اعتبارات تقف وراء اتخاذ هذا القرار أو ذاك. لكن الاعتبارات، مهما تعدّدت، تتمحور على العموم حول مردود النتاج الإبداعي بالنسبة إلى المؤسسات الخاصة (دار نشر، مثلاً) وحول فائدته السياسية (في حال كان الأمر يتعلق بدولة وبوزارة ثقافة). من هنا يمكن أن نفهم كيف أن تظاهرات ثقافية كثيرة، ومنها، على سبيل المثال، تظاهرة «الربيع الفلسطيني» التي شهدتها باريس وبعض المدن الفرنسية، لم تكن مجرّد قرار ثقافي فحسب، رغم أهميتها الثقافية.

غير أن تطويع الثقافة عبر السلطة يختلف بين مكان وآخر ولا يمكن تشبيهه في أيّ حال بما يجري داخل الأنظمة الاستبدادية الكلّية المطلَقة التي تنصّب نفسها مرادفاً شرعياً لسلطة إلهية. كان شعار مهرجان المربد الشعري في بغداد: «كل القصائد تغنّي لصدّام مُبدع الانتصارات»...

في المجتمعات الديموقراطية، لا يمكن اختصار الألوان في لونين ثابتَين فقط، أسود وأبيض. هناك تدرّج في الألوان لا حصر له، حتى داخل اللون الواحد. تحتفل فرنسا مثلاً بمغنية الأوبرا ماريا كالاس في مناسبة ذكرى وفاتها ولا يكون للاحتفال جانب تسويقي فقط (تمتلئ واجهات المكتبات ومحال الأسطوانات بصور الفنانة وأسطواناتها والكتب الصادرة عنها)، فالاهتمام بها يتجاوز المناسبة. وقد أعادت شركة EMI، إصدار اسطواناتها في صورة هي الأفضل والأنقى حتى اليوم. هنا لا يعود الجانب السياسي والبيروقراطي أو

التجاري هو وحده المتحكّم بالنتاج. ثمة جانب آخر أيضاً يساهم في حسم المشهد هو الجانب التقني الذي يحدّد نوعية الصوت والصورة، ويتدخّل في معظم المجالات الإبداعية.

من جهة ثانية لا يزال يوجد في الغرب، بالإضافة إلى نُخَب ثقافية، متتبعون من النخبة. صوت ماريا كالاس لم يكن في حاجة إلى ذكرى كي يتذكّره هؤلاء، فهو لا يزال حاضراً وبقوّة في عالم الغناء الأوبرالي. وهذا ما تعكسه أيضاً مبيعات أسطواناتها البالغة قرابة السبعمئة وخمسين ألف أسطوانة في العام الواحد، وذلك رغم تغيّر الأزمان.

*

في هذا السياق، تبقى باريس إحدى أكثر المدن في العالم اهتماماً بالثقافة، فأين هي المدينة حيال المتغيرات الراهنة؟ أين هو الخاصّ والعام فيها، «الرسمي والمستقلّ»؟ باريس الثقافة ليست فقط صروحاً. إنها أيضاً الروح التي تنفتح داخل هذه الصروح المشرّعة على ثقافات الشعوب. العاصمة الفرنسية ليست فقط متاحف، ومسارح، ومكتبات عامة، ومؤسسات ومراكز وصروحاً كبرى كمدينة الموسيقى، والأوبرا الوطنية، وبيت ثقافات العالم، ومسرح المدينة الذي تحوّل عبر السنين إلى مرجعية فنية تجلّى فيها فنّ الرقص والغناء والموسيقى... إنها أيضاً مساحة لمختلف أنواع الفنون: من الفنون المشهدية والفنون التشكيلية، والهندسة المعمارية والتراث والوثائق، إلى الاستعراضات والتظاهرات والمهرجانات العالمية، كأنها في ذلك كله تقدّم خلاصة للتجربة الفنية والإنسانية الراهنة مهما تكن النواقص والاعتبارات التي سبق أن أشرنا إليها. وإذا كانت الثقافة وجهاً من أوجه باريس وهاجساً من هواجسها

الأساسية، فلأن الذين تعاقبوا على تسلّم المسؤوليات الثقافية فيها يعرفون أن الثقافة جزء من التنمية، وأنها ساهمت في بلورة صورة المدينة ومنحها جانباً مهماً من سحرها وجاذبيتها، ولأن الذين رعوا هذه الثقافة ومن موقع السلطة أيضاً، من أندره مالرو إلى جورج بومبيدو وفرنسوا ميتران، كانوا هم أنفسهم كتّاباً وعشّاق جمال. ويذكّرنا هؤلاء بأزمنة غابرة في الشرق يوم كان السلطان الخطّاط بيازيد الثاني يحمل في يده الدواة للخطاطين، وما كان ليحملها لو لم يكن هو نفسه خطّاطاً وعارفاً قيمة الخطّ...

هذا المشهد المتجلّي لمدينة باريس، قياساً بالعواصم العالمية الأخرى، لا ينأى بالمدينة عن تغيّر المعنى الثقافي، ولا يغيّب مواطن الضعف التي تضرب رياحها في كلّ مكان والتي سبق أن أتينا على ذكرها، وتتمثّل في صعود ثقافة الاستهلاك وتصنيعها، والجوائز واعتباراتها، وسلطة الشاشة الصغيرة التي أصبحت أحد الشروط الأساسية لوجود المبدِع، ومن خلالها تطالعنا نجوم اللعبة الإعلامية: برنار هنري ليفي، ألن فنكلكروت ، أندريه غلوكسمان وغيرهم... ولا شكّ في أن الموقف السياسي لهؤلاء «الفلاسفة الجدد» هو الذي يدفعهم إلى واجهة الحدث الإعلامي والثقافي لا القيمة الفلسفية لكلّ منهم. أما وجودهم في المشهد الفلسفي الفرنسي فهو أيضاً دليل على المستوى الفكري والفلسفي الذي آلت إليه فرنسا اليوم، بعدما كانت فرنسا الستينات والسبعينات تجمع أسماء من طراز ميرلو بونتي وسارتر ودوبوفوار وفوكو وديريدا وبارت...

*

على صعيد آخر، أن تتحدّث في الغرب عن وزارة ثقافة يعني أنك تتحدث عن جزء من الدولة. فهي مؤسسة وهيكلية وأجهزة

وكادرات. وهي موازنة ضخمة. الثقافة في عهد ميتران حققت قفزة كبيرة واستجابت، إلى أقصى حدّ، لتحديات العصر. لكنها اتخذت، في جوانب منها، طابعاً استعراضياً. لقد جرى في غضون أعوام تنفيذ عدد من المشاريع الضخمة، منها «المكتبة الفرنسية الكبرى» التي تنافس كبريات المكتبات العالمية، وتجديد متحف «اللوفر» وتوسيعه ومنح واجهته الطابع الفرعوني بتشييد الأهرام الزجاجية، في محاولة لجعله الأكبر أيضاً على المستوى العالمي. بالإضافة إلى ذلك، هناك «لاغراند أرش» كردّ حديث على «قوس النصر»، ويقف هذا الصرح على بُعد كيلومترات قليلة من القوس الشهيرة. قوسان للنصر، الواحدة مقابل الأخرى. مرادفات ورموز للسلطة عبر الثقافة. لكنها مرادفات ورموز استعمل من أجل إنجازها أحدث التقنيات وأكثرها تطوراً. وهي تنطوي على رؤى إبداعية وجمالية أكيدة. بل أن بعض هذه الرموز بلغ درجة عالية من الرهافة والجمال. ومنها في الأخص صرح «لاغراند أرش» الذي أتينا على ذكره، وهو من تصميم المهندس الدانماركي اوتو فون سبركلسن، ويعتمد على الشكل الهندسي الصافي. مكعَّب كبير بنيت واجهاته من رخام أبيض وجوانبه الداخلية والخارجية من الزجاج. نافذة ضخمة مفتوحة من الجهتَين وقادرة في حجمها أن تحتضن كاتدرائية «نوتردام دو باري» بأكملها. شكل منزَّه بخلاف «قوس النصر» المصوغة بأسلوب الكلاسيكية المحدثة لمطلع القرن التاسع عشر، والرازحة تحت ثقل تماثيله التي تمثل معارك وبطولات، المراد منها نقل رسالة سياسية بيّنة. على عكس ذلك، تبدو «لاغراند أرش» مجردة ومصقولة، صفحة من رخام أبيض تشي ولا تروي. إنها إحدى آيات المعمار الحديث في الغرب، وهي، على علوّها واتساعها وضخامتها

تطلّ على باريس برهافة وشفافية. ثابتة وتتأهب للطيران في آن واحد. وبالإضافة إلى أهميتها النفعية والجمالية، فهي تندرج في القطاع السياحي، كالكثير من الصروح والمواقع. ذلك أن من التحديات الأخرى التي تواجه الثقافة في فرنسا، وفي الأخص في باريس، مجاراة القطاع السياحي. الثقافة، هنا وفي بعض المجالات، تمثل أحد أوجه السياحة، ومن المعروف أنّ فرنسا هي أكثر البلدان اجتذاباً للسياح في العالم.

تدخل فرنسا على المستوى الثقافي أيضاً في منافسة مع بعض الدول الغربية، ليس فقط على مستوى البنى الثقافية، وإنما أيضاً في مجال المعلوماتية الذي تتصدره الولايات المتحدة الأميركية. عندما جاء بيل غيتس، صاحب شركة «ميكروسوفت» الأميركية إلى باريس، ليفتتح في متحف «قصر اللوكسمبور» المعرض المخصص لمخطوطة ليوناردو دافنشي التي كان قد اشتراها وأدخلها حقل المعلوماتية كاشفاً عن علاقة جديدة بين الفنّ وهذا الحقل، التقى الرئيس الفرنسي جاك شيراك وأطلعه على موقفه من المعلوماتية ودورها في تقدّم المجتمعات الغربية. في اليوم التالي، صرّح شيراك بموقف هو امتداد لموقف بيل غيتس، وأكّد أهمية المعلوماتية في التعليم والمهن على أنواعها، والتحدي الاقتصادي الذي تمثله. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تكنولوجيات الإعلام (كومبيوترات ونواظم معلوماتية مختلفة) تمثل تبادلاً تجارياً يقدّر بمئات مليارات الدولارات سنوياً.

*

إستناداً إلى كلّ ما تقدّم، يمكن القول إنّ التقدم العلمي والتكنولوجي لم يواكبه تقدّم على مستوى العلاقات الإنسانية، وعلى مستوى الحياة المعنوية والروحية. صحيح أن «العالم أصبح قرية

صغيرة» كما يقال دائماً، بواسطة وسائل المعلومات الحديثة، لكن الصحيح أيضاً أن هذا العالم نفسه لا يزال منقسماً على نفسه، ولا تزال المشكلات والمسائل المطروحة فيه تراوح مكانها، أي أن ثمة تفاوتاً في ذات البشرية بين تقدّم علمي متسارع وكيفيات استخدام هذا التقدم، وهي ليست دائماً لصالح البشر.

نحن في زمن إعادة طرح الأسئلة. زمن يعاد فيه النظر في قيَم المجتمعات وأحلامها وأساطيرها. والسؤال الأساسي المطروح هو، في المقام الأول، سؤال إنساني. إنه سؤال عن بناء إنسانيات جديدة، ذلك أن الأزمة الراهنة تطول كل شيء، وتهدّد الثقافة نفسها، في المعنى الذي عرفناه لكلمة ثقافة منذ الرسوم التي خلّفها الإنسان القديم على جدران مغارة «لاسكو»، وترقى إلى نحو خمسة عشر ألف عام، وحتى اليوم. ولأنّ الأزمة لا تنحصر في الثقافة فحسب، بل تندرج في سياق عام، وفي سيرورة سياسية واجتماعية واقتصادية، ولأنه من الصعب فصل الثقافة عن هذه السيرورة، بات البحث ملحّاً عن سياسة تدرس الظواهر الجديدة التي تطرأ، وفي سرعة فائقة، على المجتمعات الصناعية، وتترك آثارها على الكون كلّه.

هذه بعض الأسئلة الثقافية اليوم، فأين نحن منها والمسائل الثقافية الأساسية غير محسومة عندنا وفي مقدّمتها حرية الكاتب في قول ما يريد من دون أن يخشى الموت، كأن كاتبنا لا يكفيه أنه يكتب في مجتمعات يتجاوز عدد سكّانها الثلاثمئة مليون شخص والحاجة إلى القراءة فيها شبه معدومة؟!

أين سيرسو العالم
بعد الانفجار الأميركي؟(*)

كانت الساعة السادسة بعد ظهر الثلاثاء الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر عندما التقيتُ بعض الأصدقاء (أنسي الحاج، سمير قصير وعقل العويط) في أحد مكاتب مبنى جريدة «النهار» في بيروت. كان التلفزيون يعيد بوتيرة متلاحقة بثّ الصور التي يصعب تصديقها للوهلة الأولى. لكن، منذ الوهلة الأولى، كان ثمة إحساس بأن الطائرات الثلاث بانقضاضها وبهذه القوة، على رموز المال والدفاع والسلطة إنما اصطدمت بالحلم الأميركي وزلزلت كيانه، وانفتحت معها صفحة جديدة غير متوقّعة بهذه السرعة في تاريخ العالم المعاصر.

بعد وقت، ودّعت الأصدقاء وخرجت من مبنى «النهار» من دون أن أترك المقال الذي كنت جلبته معي وعنوانه «حرب المعرفة» ويركّز على أنّ الحرب الجديدة في العالم تعتمد بصورة أساسية على العلم، وأنّ من يريد أن يتحكم في مصيره ويدافع عنه لا بد له أن يمتلك التكنولوجيا الحديثة والمتطورة، وأنّ الشعوب المتخلّفة تسيء

(*) صحيفة «النهار»، 17 أيلول / سبتمبر، 2001.

بجهلها إلى قضاياها العادلة تماماً كما يسيء إليها الأعداء. . . كنتُ رصدتُ في المقال أيضاً بيانات الأمم المتحدة عن التعليم والبطالة منذ بداية التسعينات، وعن المتعلمين الأميين العاطلين عن العمل سلفاً، أي أولئك الذين لم يرتبطوا بعد بالتقنيات الجديدة. كما رسمت جدولاً لاستعمالات الكومبيوتر والانترنت في العالم العربي، في موازاة إسرائيل ووراءها العالم الغربي بأكمله. . .

أمام الأخبار الواردة من الولايات المتحدة الأميركية في تلك اللحظة، شعرت بأن ما كنت قد كتبته في باريس يحتاج إلى مراجعة في ضوء ما يجري. فما الذي يجري فعلاً؟ وهل يكفي أن تمتلك دولة السيطرة على الاقتصاد والتكنولوجيا لتسيطر على مقدرات العالم؟ هل تعيد الولايات المتحدة الأميركية، بسبب ما جرى فوق أراضيها، النظر في سياستها الخارجية أم تكتفي بالرد العسكري؟ هل تراجع حساباتها الشرق - الأوسطية أم أنّ ما تنتجه في الشرق الأوسط هو من المسلّمات التي تتوافق مع مصالحها السياسية والاستراتيجية ولن تتخلى عنها أياً تكن الظروف؟ هل تأخذ في الاعتبار من الآن فصاعداً حقوق المتضررين من سياستها في أماكن عديدة من العالم بعدما تأكّد الآن أنّ بين هؤلاء المتضررين مَن درس في المعاهد والجامعات الغربيّة ودخل نادي التكنولوجيا المتقدمة وتعلّم قيادة الطائرات ليحوّلها إلى كتل نارية تضرب أعتى دولة في العالم؟

مليارات الدولارات تخصّصها الولايات المتحدة سنوياً ثمن أسلحة مصنوعة من أجل حروب تقليدية لمواجهة دول وشعوب، فكيف ستواجه اليوم هذا العدو الذي من دون وجه، والذي يموت ولا يعلن عن اسمه، ولا يعلن عن غاياته وأهدافه، وهي ليست في

حاجة إلى إعلان؟ كيف ستواجه الإرهاب الجديد، الذكي، القادر على استخدام التقنيات العلمية الحديثة؟

كيفية الرد على بعض هذه الأسئلة هي التي ستحدّد مسرى العالم في السنوات والعقود المقبلة. لكن نظرة سريعة إلى ما يجري حولنا اليوم تكشف الواقع الراهن الذي تعيشه البشرية في زمن العولمة. وثمة كلمة واحدة يمكن أن تختصر هذا الواقع هي اللامساواة، أولاً على المستوى السياسي: حماية شارون وملاحقة بن لادن. وثانياً على المستوى الاقتصادي. إذا كانت اللامساواة بين الدول والشعوب قائمة منذ زمن بعيد فإنها في الزمن الراهن تزداد حدّة وتهدّد بخطرها الأرض بأكملها. سويسرا التي تُعدّ الآن من الدول الأغنى تتمتع بمستوى معيشي يفوق أربعمئة مرة المستوى المعيشي في موزمبيق، إحدى أكثر الدول فقراً. هذا الاختلاف البالغ في مستوى العيش بين دولة غنية ودولة فقيرة، لم يكن له مثيل قبل مئة عام. فمنذ بداية العصر الصناعي ومع التقدم التقني والتكنولوجي بدأت الهوة تتسع، وفي صورة مرعبة أحياناً، مما يدفعنا إلى القول إنّ ظاهرة العولمة ومعها التقدم التقني - وينظر إليهما في وصفهما مكسبين عالميين - هما في الحقيقة ظاهرة محضَ انتقائية.

بعد منتديي دافوس وبورتو ألّيغري، أدرك معارضو العولمة أنّ المشكلات ذات الطابع العالمي لا يمكن أن تكون إلاّ مشكلات عالمية. وهكذا فلقد كانت ثمّة جهود في بورتو أليغري لتحويل الرفض إلى اقتراحات تمسّ مصير العالم أجمع. ولم يكن أمام المعترضين على «الوجه الشرس» للعولمة إلاّ البحث عن حلول ما وعدم الاكتفاء بالاعتراض. ويعرف الجميع أنّ الحلول البديلة ليست متوافرة بسهولة بل هناك دعوة إلى إيجادها وبلورتها، خاصة بعد

انهيار النموذج الشيوعي فالاشتراكي وكذلك النموذج الاشتراكي - الديموقراطي.

وإذا كان مؤتمر سياتل، وبعده اجتماع الدول الثماني في جنوى، شهدا أيضاً رداً عنيفاً معادياً للعولمة، فقد نشأ عن هذا الرد نظرة أخرى للعولمة أو بالأحرى عولمة من نوع آخر. يشير عالم الاجتماع الفرنسي ادغار موران إلى أنّ هناك نوعين من العولمة بدأا فعلاً مع اكتشاف الأوروبيين لأميركا وغزوهم إياها في القرن الخامس عشر ولا يزالان قائمين حتّى اليوم: الأول يربط أكثر فأكثر بين أجزاء العالم المختلفة ولكن من خلال الغزو والاستعمار والظلم، أما الثاني (المهمَّش) فلقد تجسّد من خلال الأفكار الإنسانية التي تعترف بالمساواة بين أبناء البشر وتنادي بالحرية وحقوق الإنسان والشعوب، ويتمثل اليوم في منظمات غير حكومية ذات طابع إنساني، ومنها على سبيل المثال: أطباء بلا حدود ومنظمة العفو الدولية وغرين بيس...

في هذا الإطار جاء وعي المشكلات التي تتعرّض لها البشرية اليوم وفي مقدمها السلاح النووي وتردّي أوضاع البيئة تحت تأثير النمو التقني والاقتصادي الذي يسعى إلى حيازة الكمية على حساب النوعية مع كل الأخطار التي تترتب على ذلك. إنها، بحسب بعض العلماء، انعكاسات غير إنسانية لما يحلو للبعض تسميته النمو. وهو بالفعل نموّ في اللامساواة والتصحّر والبطالة والمافيات العالمية.

لقد بدأت العصور الحديثة في القرن الخامس عشر مع اكتشاف كريستوف كولومبس للعالم الجديد، وما رافق ذلك الاكتشاف من أهوال الحروب والاستعباد والقتل: من هنود أميركا الذي وجدوا أنفسهم فجأة غرباء ومستعبَدين على أرضهم، إلى السود الأفارقة الذين كانوا ضحايا استغلال منظّم لم يسبق له مثيل. وهكذا فإنّ

الهيمنة الغربية على العالم طبعت منذ ذلك الحين ولا تزال تطبع مسار التاريخ البشري. ساعد الغرب في ذلك التقدم التكنولوجي، والسيطرة التقنية والعسكرية المطلَقة التي اتسعت معها الهوة بين الدول الصناعية المتقدمة والدول النامية. وغاب عن بال الدول المتقدمة أنّ مصيراً واحداً بدأ يجمع بين البشر، خلال الأخطار التي تواجه البيئة وتهدد الأرض ومَن عليها بسبب أنماط الحياة السائدة التي لا تعطي قيمة إلاّ للكسب والربح، والقائمة على تحويل كل شيء بضاعة ومادّة للاستهلاك.

ألا تقف الولايات المتحدة الأميركية في المؤتمرات العالمية الأخيرة حول البيئة، وباسم مصالحها الاقتصادية دائماً، ضد التوصيات الداعية إلى الحد من التلوث النابع من استعمال الطاقة؟ وبالنسبة إلى الشؤون الإنسانية الأخرى، لا حاجة إلى التذكير هنا بالموقف الذي اتخذته أميركا في مؤتمر دوربان حول العنصرية.

نخلص إلى القول إنّ الثورة العلمية لم تفض إلى التقدم الذي وُعد به الإنسان في الغرب منذ عصر الأنوار في القرن الثامن عشر، وكذلك في القرن التاسع عشر الذي شهد اكتشافات عظيمة، غير أنّ تلك الثورة العلمية - إذا نظرنا إلى طرق استعمالها اليوم خاصة على المستوى العسكري - تنطوي على بذور الموت المدمِّر والشامل. فمع تكاثر الحديث عن العولمة والنظام الاقتصادي الجديد، ومع تفاقم مشكلات البيئة والتلوث والخوف من استعمال الطاقة النووية، ومع أسلوب إدارة العالم، بل واستئثار القوى العظمى بهذا العالم، بات السؤال مشروعاً حول مصير كوكب الأرض ومعه الإنسانية وحضاراتها وإنجازاتها عبر العصور.

أمام صوت الموت المرتفع منذ الحادي عشر من أيلول /

سبتمبر، وأمام اندلاع دعوات الحقد والثأر والتحريض العنصري، الديني والإتني، الذي تطلقه الآن بعض وسائل الإعلام في الغرب، وما يمكن أن يستتبعه ذلك من عنف وتغذية لدورة العنف، يحتاج العالم اليوم إلى ما يتجاوز منطق البطش وذهنية «الوسترن» وثنائية الأخيار والأشرار، عبر البحث عن الحلول الممكنة لتفادي المزيد من الكوارث وإرهاب الأفراد والدول. . .

المثقّف العربي في مواجهة الأصولية(*)

يشبه واقعنا الثقافي العام، إلى حد بعيد، الواقع السياسي في العالم العربي. فهو مثله في غاية التردي والتبعية. ولا يكفي أن يستعمل العاملون في الثقافة مفردات الحداثة والفلسفة والعولمة والاقتصاد الجديد والنظام العالمي الجديد والألفيّة الجديدة ليكونوا فعلاً حديثين وموضوعيين وأصحاب مشروع ثقافي جديد. والسؤال الذي لا بد من طرحه هنا: هل من جديد عند المثقف العربي اليوم؟ أين هي الإشكاليات الفكرية والفلسفية التي يطرحها العديد من المثقفين عندنا ولا تكون صورة، مشوّهة أحياناً، لما يطالعنا عند المفكرين الغربيين أو عند بعض المستشرقين؟ هل أنتجنا فكراً جديداً نواجه به الواقع الراهن؟ أين المضامين الفكرية لمفاهيم الحداثة عندنا؟ لقد وقعنا، منذ أربعينات القرن الماضي حتى اليوم، في التنظير الأدبيّ والشعري، وكذلك الفلسفيّ والفكري، في لغة غلبت عليها البلاغة والخطابة والسجع. فماذا بقي من الأفكار الجميلة التي طرحت عندنا منذ تلك المرحلة حتى اليوم. الأفكار الجميلة التي

(*) ألقيت هذه الكلمة في ندوة بعنوان «المثقّفون العرب في مواجهة الأصوليّة»، دعا إليها «المنتدى الثقافي اللبناني» في باريس، 23 حزيران / يونيو 2000.

تدور على نفسها وتنتشي بنفسها وسط انتصارات لغويّة فحسب. . . نتتصر لفكرة ونتخلّى عنها غداً ولا نحاسِب أنفسنا ولا يحاسبنا أحد. ومَن يحاسب مَن وكيف؟

من هنا؟ فإنّ الاعتداء اليوميّ على الثقافة يأتي في جزء منه من بعض المثقّفين أنفسهم، أقصد أولئك الذين تحصّنوا بالسلطة واحتلّوا الواجهة الإعلاميّة. وبعض هؤلاء من اتُفِق على اعتبارهم رموزاً من رموز ثقافتنا الحديثة، وقد طبعوا بطابع الانفصال بين النتاج الإبداعيّ والموقف، بين الخطاب والسلوك. كأنّ المثقف عندنا مثقّفان اثنان في جسد واحد. الأول يقلِّد ما قرأه والثاني يمارس ما أملته عليه الثقافة التقليدية حتّى في علاقته بزوجته أو بالمرأة عموماً. أمام هذه الازدواجيّة لا يعود يصعب على المثقّف أن يدّعي العلمانية ويكون طائفياً حتى العظم، أن يدعو إلى التواصُل وهمُّه تضخيمُ الأنا وتأليه الذات وحذف الآخر، أن ينادي بالحوار والديموقراطية ويدعم أنظمة استبدادية ويقبل أن يكون نجماً في مؤتمراتها ومهرجاناتها وندواتها، بل ويقبل أوسمتها. فكيف يمكن الكاتب أن يكون، في آن واحد، ضمير شعبه وثقافته ويدخل المساومات السياسيّة، ويلعب، إلى هذا الحدّ، لعبة السلطة؟

يعيش المثقّف العربي مع نفسه، إذاً، إرتباكاً يتجاوز أحياناً الارتباك الذي يعيشه مع المتشدّدين دينياً، وذلك على مستويات عدّة. فهو أوّلاً يقيم في دول وأوطان لا توجد اليوم على خريطة المعرفة العالميّة. فليس في المنطقة العربيّة بأكملها جامعة واحدة حديثة للعلوم والتكنولوجيا. وغياب مثل هذه الجامعة يواكبه انحدار كبير في مستوى التعليم الجامعي العربي ممّا يطرح علامة استفهام كبيرة حول وجودنا أيضاً في مجالات الفلسفة والعلوم الإنسانية،

وكذلك في الكيمياء والفيزياء والذرّة والفضاء والطبّ والصيدلة. . . وفي ما عدا استثناءات قليلة من بينها محمّد أركون الموجود بيننا اليوم ونصر حامد أبو زيد الموجود في ليدن في هولندا، فإنّ مساهماتنا، حتّى في مجال الدراسات العربيّة والإسلاميّة، لا تزال محدودة قياساً إلى إنجازات المستشرقين والباحثين الغربيين الكبار في هذا الشأن.

في مثل هذا المناخ التعليمي والجامعي يتحرّك المثقّف العربي. والجامعات، كما الأدب والفكر والفنون، مشتبَه بها وموضوعة تحت المراقبة؟ في غياب فاعليات المجتمع المدني، في غياب صوت القوى الاجتماعيّة المختلفة، في غياب الثقافة النقديّة والتيارات والمدارس والحركات الإبداعيّة، في غياب شبه تامّ للقراءة وفي الانقطاع الاجتماعي بين المثقّف وعامّة الناس، بل بين المثقّفين أنفسهم، تأتي الأصوليّة لتتفرّد بكلّ كاتب على حِدة، تطعن وتقتل وتهجِّر وتُكفِّر. وما كان ذلك ليحدث كما هي الحال الآن لولا اجتماع جملة ظروف. من هنا لا بدّ من ردّ الدعوة إلى التكفير إلى سياقها الأوسع، فالتكفير، كما يلاحظ نصر حامد أبو زيد، هو نهج في طريقة التفكير العربيّة لأنّ التكفير السياسي في الخمسينات والستينات كان سابقاً للتكفير الديني. أيّ صوت مخالِف، بشكل أو بآخر، للصوت الجماعي كان يُتَّهَم بالتحريفيّة والانحراف والخيانة. وهذه الاتهامات هي، في حدّ ذاتها، نوع من التكفير. والتكفير أيضاً آلية إقصائيّة وُجدت في الحياة السياسيّة، في الأحزاب وحتّى في المؤسّسات العلمانيّة. مع التيارات الإسلاميّة أصبح التكفير دينيّاً. ولتداخُل التكفير الوطنيّ بالتكفير الديني يكفي أن نلاحظ كيف يتمّ تعامل بعض الدول مع الأصوليين، وكيف تمّ التعامل في مصر معهم

في قضية «وليمة لأعشاب البحر» في الأخصّ. فبدل أن تنظر الحكومة إلى التكفير في وصفه دعوة إلى القتل وتحريضاً عليه، فتحيله على المحاكمة والقانون، دعت إلى تأليف لجنة من أصحاب الشأن الأدبي وكلّفتها البحث في الرواية، أي أنّها دعتها إلى ممارسة الرقابة بنفسها للكشف عن «مَوطن الخلل الديني» في عمل أدبي. ثمّ فعلت ما فعلت بالنسبة إلى حزب العمل وجريدة «الشعب». فهل يستطيع هذا الأسلوب أن يحسم القضيّة، أم هو يترك الكتّاب، مرّة أخرى، مكشوفي الرأس، معرّضين لأشكال العنف المختلفة وفريسة لمجانين الله. فما وظيفة الدولة إذاً؟ وأين القانون المدني الذي يحمي المثقّفين والمواطنين ويحاكم المحرّضين على القتل؟ هل تقوم السلطة السياسيّة بدورها الحقيقي في ما يسمّى حماية المجتمع؟

الجواب عن هذه الأسئلة معروف وواضح. لكن إذا كان هذا هو ردّ الدولة، فما هو ردّ المثقّف؟ إنّ طبيعة الردّ على تكفير حيدر حيدر، كما على الأعمال الإبداعيّة المتّهَمة بالكفر والزندقة عموماً، جاء، في الغالب، ردّ المتّهَم الذي يريد أن يبرّر موقفه أمام قراءة تحريميّة للأدب وللنتاجات الإبداعيّة كلّها. لقد تحدّثت معظم الردود عن «منهج الاجتزاء» من العمل الأدبي والقول إنّ «التجديف» هو «تجديف بعض شخصيّات الرواية، وهي شخصيّات متخيّلة» ويجب عدم الخلط بينها وبين الراوي. ردود مليئة بالخوف والالتباس إلى درجة أنّ بعض المثقّفين العرب البارزين ممّن دافعوا عن حيدر حيدر، فصلوا بين شخصيات ملحدة و«شرّيرة» في الرواية تقابلها «شخصيّات مؤمنة و«خَيِّرة». في ردّه على بيان لجنة البحوث الفقهيّة، يقول جابر عصفور: «لم يضع البيان في اعتباره إلحاد الشخصيّات التي تنطق بهذه الجمل الملتبسة، وأنّ هناك مقابلها شخصيّات أخرى

مؤمنة، تواجهها وتقيم توازناً اعتقاديّاً في علاقات الرواية». لكن هذه الردود التي تسعى إلى توفيقيّة فكريّة عرفناها منذ عصر النهضة العربيّة تدفعنا إلى طرح السؤال التالي: هل يجد الروائي، أو المبدِع على العموم، من يدافع عنه لو كان هو نفسه ملحداً؟ أم أنّنا نبيح دمه ونضعه فوق المحرقة وحيداً كما في زمن محاكم التفتيش؟

إنّ معظم الذين دافعوا عن رواية «وليمة لأعشاب البحر» إنّما دافعوا بهاجس أن يَردّوا عنها تهمة الكفر. بل أكثر من ذلك، كان ثمّة دعوةٌ واضحة إلى أنّ تقويم الأدب يعود إلى المتخصّصين في الأدب، وبتّ أمور الدين من مهمّة المتخصّصين في الدين. أمّا خطورة مثل هذا الكلام فهو إعطاء الحقّ للمكفِّرين بتّ كلّ ما له علاقة بالدين، أيّ الحكم بالإعدام على كلّ قراءة مدنيّة، علميّة وموضوعيّة، للإسلام، ومنع أيّ مبدع من التطرّق إلى الموضوع الديني أو الاستيحاء منه إلاّ بموافقة «مجمع البحوث الإسلاميّة» في الأزهر. فكأنّنا، والحال هذه، نطالب بفرض شكل من أشكال الرقابة الدينيّة على الإبداع. كأنّنا - نحن من يقف ضدّ حرق الكتُب ومصادرتها وتكفير أصحابها - نقف من حيث لا ندري إلى جانب الداعين إلى الحرق والمصادرة والتكفير!

نحن لم نصل بعد إلى مرحلة نقول فيها إنّ من حقّ الكاتب أن يكتب ما يشاء، أي أن يكون حرّاً في اختيار موضوعه وطريقة التعبير عنه من دون أن يُعتبَر مُجرماً ويُساق إلى الذبح. لم نصل في مجتمعاتنا بعد إلى مرحلة يختار فيها الإنسان دينه، أو يتمتّع بحرّية أن يكون مؤمناً أو ملحداً. نحن لا نزال نعيش في نظامِ الطائفة والقبيلة والعشيرة وأنساقها العنيفة حيث لا اعتراف بقيمة الفردِ ونتاجه. فكيف يمكن إذاً الحديث عن ديموقراطيّة ودولة حديثة وعن مجتمع مدني؟

ودولنا، كما هو بيّن ومعروف، لم تترك خياراً آخر أمام مواطنيها، وفي الأخصّ النشء الجديد، سوى الأصوليّة، وهي التي عبّدت الطريق أمامها وأرست قواعد الإرهاب. والإرهاب الذي هو جزء من بنية السلطة تسرّب إلى البنى الاجتماعيّة كلّها.

حيال هذا الواقع، يمكن اعتبار المثقّف العربي الذي يقاوم التيّار العامّ بمثابة فدائي، وهو يعيش معزولاً ومهمّشاً على غير مستوى وهذا ما يسهّل عملية اصطياده، من الجماعات المتطرّفة أو من السلطة نفسها.

يقول رولان بارت: «نحن نكتب لكي نَكسب محبّة الآخرين». أمّا ما يحصل عندنا فهو العكس. تَشهد لما سَبَق، في الماضي والحاضر، دماءُ بشّار بن برد وابن المقفّع والحلاّج والسهروردي وفرج فودة ومهدي عامل وحسين مروّة وعبد القادر علّولة... يشهد لما سبق أيضاً المصادَرون في كتبهم، المطعونون في أعناقهم وأرواحهم، المهدّدون يوميّاً في حياتهم والمنفيّون طَوعاً أو قسراً، وكذلك تلك القلّة من مثقّفينا الذين يعملون بصمت، داخل مجتمعاتنا أو خارجها، هؤلاء الذين لم يستطع الظلاميّون الذين يطفئون الأنوار في كلّ مكان أن يطفئوا النور في قلوبهم.

أما يزال الفنّ ممكناً؟(*)

سأكتفي هنا بالتوقّف عند ثلاث مسائل أساسيّة:

المسألة الأولى تتعلّق بواقع الإبداع الفنّي داخل الواقع الثقافي العامّ، أي علاقة الفنون بمظاهر الثقافة المختلفة. ولا بدّ من الإشارة، منذ البداية، إلى أنّ الثقافة كما عرفتها الإنسانيّة منذ مئات السنين حتّى الآن، بدأت تخضع لتغيّرات جذريّة في معناها وفي أهدافها وتوجّهاتها. ولم يعد ممكناً اليوم تطبيق المعايير الثقافية ذاتها التي كانت قائمة حتّى النصف الأول من القرن العشرين أو بعده بقليل. فما كان يصنع مجد الثقافات القديمة، أو بالأحرى التي أصبحت قديمة منذ حين، ومنها الأسطورة والفلسفة والشعر والفنون، أصبح الآن هامشياً ومهمَّشاً وما عاد هو الذي يميّز هذه الحضارة أو تلك.

في ما يخصّ العمل الفنّي تحديداً، ثمّة سؤال مطروح حول ما وصلت إليه أوضاع الفنون الحديثة عند نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين. هناك سؤال حول الجزء الأكبر من

(*) أُلقيت هذه المداخلة في «الملتقى الدولي الأول حول الإبداع الفنّي والفضاءات التواصليّة» الذي نظّمه «المعهد العالي للفنون والحِرَف» في مدينة قابس في تونس بين 23 و25 كانون الثاني / يناير 2003.

النتاجات الفنية التي تمّ إنجازها في النصف الثاني من القرن الماضي والذي تميّز بانتهاج أساليب واعتماد تقنيات لم تعرفها القرون السالفة. للمرّة الأولى في تاريخ الفنون صار الفنّانون يرسمون بحرية كاملة من دون الخضوع لقواعد وأنظمة جمالية محدّدة كما كانت الحال في الحضارات السابقة. وقد أدّت هذه الحرية إلى انتشار فوضى كبيرة في المشهد الفنّي الحديث. باسم الحداثة سمح بعض الفنانين لأنفسهم باستعمال مواد مثل النفايات وبقايا الأطعمة ومخلّفات المصانع لتشكيل أعمال فنية محكومة سلفاً بالزوال بسبب طبيعة هذه الموادّ ونوعيّتها.

المسألة الثانية تكمن في علاقة الفنّ بالمال وما يتبع ذلك من عمليات تسويق واستهلاك. تنضم الفنون التشكيلية اليوم إلى المنطق الذي حكم، في العقود الأخيرة، تجارة الأعمال الإبداعية ككلّ، مع اختلاف واحد يتمثّل في طُرُق عمليّة التسليع وقواعدها. هنا أيضاً لا بدّ من الإشارة إلى أنّ حركة البورصة الفنية التي تتعاطى مع الفنّ بوصفه مادّة استهلاكية والتي لا تنفكّ تدلّل عليه كبِضاعة، خاصّة مع أعمال بعض المعلّمين الكبار من القرون الماضية وتحديداً من القرن التاسع عشر، هذه الحركة واكبت مرحلة جديدة من تاريخ الفنّ بدأت بعد الستينات من القرن الماضي ولا نزال نعيش في كنفها حتى اليوم.

لم يكن الفنّ مرادفاً للمال مثلما هو الآن. لقد بلغت البورصة الفنية أوجها بين 1985 و1990، فبيعت في هذه المرحلة أعمال انطباعية وأخرى حديثة بملايين الدولارات وبلغت المضاربات في هذه البورصة أرقاماً خياليّة. ألم يدفع أحد الصناعيين الأستراليين حوالى سبعين مليون دولار ثمناً للوحة «السوسن» لفان غوغ قبل أن

تأخذ طريقها إلى أحد متاحف كاليفورنيا؟ ألم يدفع صناعي آخر من اليابان المبلغ ذاته لحيازة لوحة «أعراس بيارات» لبيكاسو؟

هكذا تحوّلت الأعمال الفنية إلى واحدة من الاستثمارات المهمّة التي يلجأ إليها أصحاب رؤوس الأموال الكبيرة والغاليريهات والمصارف خصوصاً أنّ شراءها معفى من الضرائب، حتى أنّ بعض الأثرياء العرب ممّن لا يعنيهم من الأعمال الفنية إلاّ قيمتها المادية أخذوا يتهافتون على شراء الفنّ وعلى الاستثمار في هذا المجال.

إلاّ أنّ هذه الموجة العارمة لم تصمد طويلاً، فالسوق الفنية تراجعت بقوة بعد حرب الخليج، وتوقفت المصارف فجأة عن دعم صالات العرض بعد أن شجّعتها على الاستثمار، وحدث نتيجة ذلك انهيار حادّ في البورصة الفنية مما دفع كبريات الغاليريهات الغربية ومنها غاليري «ماغت» الفرنسية الشهيرة إلى بيع جزء من مخزونها في المزاد العلني، في حين أنّ غاليريهات كبيرة أخرى أعلنت إفلاسها. واكب ذلك سقوط القيمة المادية لأعمال عدد من فناني القرن العشرين وبعضهم من هبطت قيمة أعماله من ستين ألف دولار للعمل الواحد إلى ثلاثة آلاف دولار فقط. أضف إلى ذلك أن حقائق أخرى بدأت تتكشّف حول سرقة الأعمال الفنية أو تزويرها وتفريغ الكثير من المواقع الأثرية ومن متاحف العالم الثالث لا سيّما المتاحف الإفريقية وتهريب الأيقونات الروسية وتبييض الأموال.

لقد تزامن الحديث عن السوق الفنية وأزمة الثقة مع محاولات إبداعية ذهبت بعيداً في اللعب في الفن والتلاعب به إلى حد أصبح بعض الأعمال والتجارب الفنية مَدعاة للهُزء والسخرية. وهنا لا بدّ من طرح السؤال: من أوصل الفن إلى هذه الحالة ومن المسؤول عن التردّي العام في المشهد التشكيلي المعاصر؟ هل هم الفنانون أم

النقاد أم الغاليريهات أم المصارف وتجّار الأعمال الفنية أم الجمهور، أم هو الوضع الثقافي العام الآخذ في التردّي؟

السؤال يذهب أبعد من ذلك ويتناول أيضاً الموقع الذي أفرده الغرب للفنّ منذ قرنين من الزمن، ويكشف هذا الموقع اليوم عن ضعفه وهشاشته خصوصاً أنّ العالم يشهد تحوّلات كبرى تتغيّر معها النظرة إلى الشؤون السياسية والدينية والجمالية، وعلاقة كلّ مجال من هذه المجالات بالآخر.

مجّد الفكر الغربي الحديث الفنّ وفصله عن باقي النشاطات الإنسانية جاعلاً إيّاه منبعاً للحقائق والإبداعات ورمزاً لعالم جديد تتآخى فيه الفروق والأضداد. هكذا ظلّ الفنّ، منذ عصر النهضة الغربية، الشكل الأسمى للحداثة فأودع الآمال الكبيرة. وكان ينظر إليه، كما إلى الشعر والموسيقى، بوصفه ملجأ وخشبة خلاص. ولا يمكن فصل هذه النظرة إلى الفنّ عن تلك التي وصل إليها الغرب بالنسبة إلى الدين، والتي واكبت التطوّر التقني والتكنولوجي. إلاّ أنّ هذه النظرة تلاشت اليوم مع إعادة تقويم دور الفنّ ومكانته في العالم الراهن.

ضمن هذا الأفق، تعيش الفنون التشكيلية حالياً وضعاً يُعاد معه طرح السؤال حول توجّهات هذه الفنون، حاضراً ومستقبلاً. وما كان يقال همساً في الماضي يتحوّل اليوم إلى حقيقة معلَنة تتناوب على فضحها الإصدارات الدورية التي طالما كان ثمة من يحاول التعتيم عليها.

لعلّ ما طُلب أصلاً من الفنّ يتجاوز ما يستطيع الفنّ أن يتحمّله. هناك تغيير لمعنى الفنّ اليوم، ولم يعد السؤال كيف نميّز بين الفنّان

الحقيقي والفنان المشعوِذ، وما قيمة «خربشات» هذا الفنان أو ذاك منذ مرسيل دوشان الذي جعل من مبولة عملاً فنياً يُعرض في المتاحف، وبعد أن نما للجوكندا شاربان على يد المحدثين الذين وعوا قبل غيرهم أنّ حداثتهم الجمالية وصلت إلى طريق مسدود.

هذه بعض الخطوط العامّة للواقع الفني، لكن تنبغي الإشارة إلى أنّ ثمّة اعتبارات أخرى (لا يغيب عنها الانتماء السياسي والديني) تدخل في حساب التكريس والجوائز، وحتى في التعريف بهذا النتاج أو ذاك، وهذا ما يجعل الفنّ الراهن يتحرك بين محورَين: محور فناني العالم الثالث والعالم العربي بالأخص، من جهة، ومحور فناني الدول الصناعية الكبرى من جهة ثانية... ولفنّاني هذه الدول الحضور الأبرز في المجموعات الفنية العامة والخاصة، وفي المتاحف والغاليريهات والكتب والمجلات المتخصصة والبورصة الفنية. هذا بالإضافة إلى غياب الدول العربية عن الساحة الثقافية العالمية، مما يجعل الفنان العربي يتحرّك، في الغالب، انطلاقاً من مبادراته الفردية الخاصّة.

أما المسألة الثالثة والأخيرة فتطالعنا في علاقة الفنون بالعلوم والتقنيات الحديثة. هل يمكن أن نقرأ النتاجات الفنية بمعزل عن الإنجازات العلمية والتكنولوجية الهائلة؟ مع التطوّر العلمي ولدت نظرة جديدة إلى العالم، فهل يعقل أن تظلّ الفنون غريبة عن هذا التطوّر ولا تأخذه في الاعتبار؟ إبتكار آلة التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر كان أثار عند الفنانين التشكيليين في الغرب الكثير من الأسئلة، فما الذي يثيره التطوّر التقني والتكنولوجي ومنجزاته وأثره الكبير على مجالات الإبداع المختلفة؟ هناك عدد متزايد من الفنّانين أدخل النواظم المعلوماتية في صياغة نتاجهم وتكوينه. لكن

أيقتصر تأثّر الفنون بالعلوم عند هذا الحدّ، أم يذهب أبعد من ذلك إلى حدّ طرح السؤال الذي يشغل بعض البحاثة والمتتبعين: «ما مستقبل الرؤية الفنية في ظلّ تقنية تكاد، أحياناً، أن تنسخ الحلم؟».

II

وجوه

رامبو، رحلة الشرق والغرب(*)

«ينبغي أن نكون حديثين قطعاً».

رامبو

I

لا يمكن البحث عن أثر لرامبو في الشعر العربي، بصورة مباشرة، من خلال نتاج الشعراء، بل من خلال الوهج الذي تركته تجربته الشعرية على الشعر بشكل عام، في العالم أجمع، ذلك أنّ رامبو بالإضافة إلى أنه أشاع مناخاً ورسم فضاء، غيّر من طبيعة العلاقة مع القصيدة حين أراد أن يغيّر، من خلالها، الحياة والعالم. صار في الإمكان معه، كما مع بودلير ولوتريامون ومالارميه، الكلام على شعر حديث إنطلاقاً من رؤية حديثة، ومن نسق معرفي شامل. لذلك لا يمكن البحث في علاقة الشعر العربي الجديد برامبو إلاّ من زاوية ارتباط هذا الشعر بالحداثة، وخصوصاً أنّ الكتابة الشعرية الفرنسية وفي طليعتها كتابة رامبو، تشكل بالنسبة إلى الشعراء العرب الجدد، إحدى المرجعيات الحداثية الأولى. (نشير إلى أنّ تجربة

(*) نواة هذا البحث صدرت في عدد خاصّ عن رامبو بمناسبة الذكرى المئويّة لغيابه، مجلّة «أصدقاء رامبو»، العدد 30، باريس 1991، وصدر في صيغته الراهنة في مجلّة «نزوى» الفصلية، العدد 44، تشرين الأول / أكتوبر 2005.

رامبو وصلت إلى الشعراء العرب إما من خلال لغتها الأصلية، وإما عبر بعض الترجمات. من الذين ترجموا أشعار رامبو أو مختارات منها نذكر: رمسيس يونان، خليل الخوري، شوقي أبي شقرا ومحسن بن حميدة، أما الترجمة الوحيدة الكاملة فتحمل توقيع كاظم جهاد. وكان شربل داغر نقل إلى العربية جزءاً من رسائل رامبو).

من جهة الحداثة، إذاً، يأتي الشعر العربي إلى رامبو، ويأتي إليه مأخوذاً بسطوع جماليته وبقوّة الرفض الذي يختزنه، لكنه في الوقت نفسه يأتي خائفاً ومتردّداً. فبينما تظهر أطروحات الحداثة في العالم العربي أحادية الجانب، وحيدة ومكشوفة، متمرّدة وما حولها ثابت وساكن، تأتي الحداثة الشعرية الغربية ضمن تغيّر كبير طاول جميع الأصعدة الفكرية والعلمية والتقنية والاجتماعية والاقتصادية. التواصل الذي قام بين الفكر والفلسفة والعلم من جهة، والنقد الأدبي من جهة ثانية، لعب دوراً مهماً في ترسيخ مفاهيم الحداثة. هذا ما يلاحظه أوكتافيو باث الذي يعتبر أنّ كولردج ما كان ليكتب انطباعاته حول المخيّلة الشعرية لولا كانط. وما كان ثمة نقد جديد في العصر الحديث لولا سوسور وجاكوبسون. ألم يكن الشعراء أنفسهم، من بودلير إلى إليوت، نقّاداً يستندون إلى ثقافة موسوعية شاملة، وكان يستحيل الفصل عند بعضهم بين التفكير والإبداع، بين الشعريّة والشعر؟

يقول باث في معرض تحليله الواقع الثقافي في أميركا اللاتينية الذي يشبه، في بعض جوانبه، واقعنا العربي وواقع مجتمعات العالم الثالث بعامّة: «إنّ ما ينقصنا فعلاً هو معادل للأنسيكلوبيديا وللفلسفة النقدية. لم يكن عندنا قرن ثامن عشر» («في التوسُّط»). من خلال هذا الموقف، يريد الشاعر والكاتب المكسيكي القول إنّ قارّته لم

تدخل بعدُ مرحلةَ الفكر النقدي. وهذا الفكر هو الذي يرسم الحدود الفاصلة بين قديم وحديث، بين نتاجات إبداعية تحمل في ذاتها إضافات إلى ما سبقها، ونتاجات تراكمية لا معنى لها على الإطلاق. في غياب هذا الفكر لا ينقطع التواصل مع الحاضر والآتي فقط، وإنما أيضاً مع الماضي، فيصير الماضي، في هذه الحالة، كتلة مقدّسة، ملجأ للانغلاق والتقوقع بدلاً من أن يكون منطلقاً لاستشراف المستقبل. في هذا المعنى يعيش أصحاب تلك النتاجات انقطاعاً معرفياً متعدّد الأوجه، مع ثقافتهم ومع الثقافات الأخرى على السواء.

هناك مسألة أخرى شديدة الأهمية عرفتها المجتمعات الغربية ولعبت دوراً مهماً في رسم معالم ثقافتها الحديثة، ألا وهي مسألة فصل الدين عن الدولة والدخول في مجتمع مدني. ولا يعرف معنى هذا الفصل إلاّ من ذاق تحكّم العقلية الدينية في كلّ شاردة وواردة (من المهد إلى اللحد، ومن السلَف إلى الخلَف) وتقديمها إجابات جاهزة عن كلّ الأسئلة الممكنة وذلك بهدف احتلالها عقل الإنسان وإلغاء دوره بالكامل، فلا يعود ثمة حاجة إلى التفكير طالما أنّ كلّ شيء مفكَّر فيه سلفاً، من البداية إلى النهاية، إلى الأبد. إنّ ابتكار المجتمع المدني يوازي في أهميته اكتشاف الحوار مع بعض فلاسفة اليونان القدامى، حوالى القرن الخامس قبل الميلاد. الحوار بمعنى الجَسارة على الشكّ والتردّد والتوافق والاختلاف، مقابل اليقين الديني المطلَق والمحرّمات والدوغماتيّة الإيديولوجيّة والطغيان الدموي...

من هذه الزاوية بالذات، يكتسي الكلام على الحداثة في العالم العربي طابعاً خاصاً، كما تتحدّد معالم التباس طرح موضوع الحداثة

في مجتمعات قائمة على بنى تقليدية في جميع المرافق والمجالات. لقد حاول الشعر العربي الجديد أن يحاور الحداثة التي انطلقت في الغرب، لكن المشاركة في هذا الحوار اقتصرت على عدد من الشعراء الذين يملكون أدوات معرفيّة ويتمتعون بوعي نقدي، ولم تتحوّل، بل ما كانت تستطيع وحدها أن تتحوّل، إلى تيار ينهض بمشروع ثقافي شامل. من هنا فإنّ القصيدة العربية الجديدة لم تصطدم فقط بـ«جدار اللغة» كما عبّر يوسف الخال، وإنّما أيضاً بمفهوم الحداثة نفسه، ذلك أنّ حداثة الشاعر العربي فرديّة ومعزولة، بينما حداثة رامبو جاءت، كما أشرنا، مواكِبة لتحوّلات كبيرة كانت تشهدها المجتمعات الأوروبية، ومن ضمنها المجتمع الفرنسي، في القرن التاسع عشر.

تنبع حداثة رامبو أيضاً من رؤية نقدية تنفتح على باقي الحضارات والثقافات وتستلهم منها. وهنا تكمن أهمية مشروعه الحداثي. هذا المشروع طالعنا بأشكال مختلفة في القرن العشرين لا سيّما في مجال الفنون التشكيلية مع مبدعين كبار من أمثال هنري ماتيس وبول كلي وبابلو بيكاسو وألبرتو جياكوميتي وبرنكوزي وهنري مور. . . وهكذا فإنّ عبارة «ينبغي أن نكون حديثين قطعاً» ليست شعاراً نافلاً، وإنما هي دعوة إلى فعل وجود، وتنطلق من حاجة عميقة إلى التغيير الذي بدونه تستحيل معانقة الحرية. تغيير اللغة، لغة الحواسّ ولغة العقل في آن واحد. استبدالها بلغة جديدة يستطيع الشاعر من خلالها القول، كما في العبارة التي يختتم بها قصيدته «خيمياء الكلمة» («فصل في الجحيم»): «أعرف اليوم أن أحيّي الجمال». ألا يهجس بهذه اللغة في «فصل في الجحيم» أيضاً، وبابتكار «أزهار جديدة، كواكب جديدة، أجساد جديدة». . . وبتغيير

الحبّ نفسه و«إعادة ابتكاره»، قبل أن يتكشّف له خطأ ظنّه أنّه صاحب «قدرات خارقة» ستتيح له «امتلاك الحقيقة في نفس وجسد».

لقد أحدث رامبو قطيعة كاملة مع الشعر التقليدي بدفعه المشروع الشعري في مدارات جديدة، وبدعوته إلى بلوغ الذات العميقة وسبر الإيقاع العميق للحياة نفسها والاتحاد مع الكون. كان مسكوناً بهاجس تحرير الحواسّ والطاقات، يؤمن بـ«خصوبة الفكر» إيمانه بالبصيرة والحدس. هو الذي تعوّد أن «يفني حياته بالكامل، كلّ يوم»، يتمتم بـ «لانهائيّة الرياضيّات»، ويحلم بمستقبل غامض قد يكون الإنسان فيه «أقلّ توحّشاً».

إلى جانب الظرفية الزمنية والتاريخية، ثمة قوّة حيّة غامضة تكتنف المسيرة الرامبوية، وهي قوّة شبيهة بتلك التي تطالعنا في أعمال موزارت وباخ، وفي رسوم المغاور وفي الأخصّ مغارة لاسكو التي تجسّد تحفة فنّية من العصر الحجري. قوّة بهيميّة، غريزيّة وبدائيّة، في المقام الأول. تربط الزمني باللازمني، بالماورائي. البصيرة بالاستبصار. إنها إعلان عن ولادة دائمة، أي عن نقض لما يمكن أن يستتبّ ويصبح اقتناعاً مبرَماً وثابتاً، أو كما يعبّر نيتشه: «كلّ يقين سجن».

يقول رامبو في الفقرة التي يستهلّ بها «فصل في الجحيم»: «تسلّحتُ ضدّ العدالة./ تواريتُ. أيتها الساحرات، أيها البؤس، أيها الحقد. إليكِ أنتِ عُهِدَ بكنزي!/ استطعتُ أن أبدّد في نفسي الرجاءَ الإنسانيّ كلّه. سرّاً انقضضتُ انقضاضَ الوحش الكاسر على كلّ فرح لأخنقه...». هذا الشعر الذي يغوص في أعماق النفس البشرية هو شعر الرفض بامتياز. يتجلّى هذا الرفض في نقد البنى

العميقة للمجتمع ولكلّ المؤسسات السياسية والدينية والأخلاقية السائدة. الهدم هنا ليس من أجل الهدم فقط بل من أجل قيامة جديدة. وكما يقول إيف بونفوا في كتابه عن رامبو: «كان شعره، منذ البداية، تمرّداً، مثلما كان حباً خائباً، مثلما هو رغبة في حبّ جديد».

ضمن هذا الإطار، لا يحضر رامبو في الشعر العربي إلاّ في وصفه أفقاً مفتوحاً ومشروعاً للتغيير. يحضر كتجسيد لكتابة أخرى هي النقيض للسائد والمألوف. وإذا كان أثره في النصّ الشعري العربي لا يطالعنا، كما ذكرنا، بصورة مباشرة، فهو حاضر على المستوى النقدي من خلال الإشارة أحياناً، كما عند أنسي الحاج في تصديره لمجموعته الشعرية الأولى «لن»: «الفنّ إمّا يجاري أو يموت. لقد جارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد: حين نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بِنتُ هذه العائلة». أحياناً أخرى يتجلّى حضوره على المستوى النظري من خلال عدد ضئيل من الدراسات والأبحاث والنصوص النقديّة، ونتوقّف هنا عند عيّنة منها تتمثّل في صوتَين اثنين: صلاح ستيتيّة وأدونيس.

حاول ستيتية اقتفاء أثر رامبو في كتابَين صدرا بالفرنسيّة عن دار «فاتا مورغانا»، الأول بعنوان «رامبو/ النائم الثامن» (1993)، والثاني عنوانه «رامبو العدَني» (نسبة إلى عدَن) (2004)، كما خصّص لرامبو فصلاً من فصول كتابه «التزيين» (دار «جوزيه كورتي»، باريس 1995). في هذا الفصل، كما في الكتابَين، لا يعتمد ستيتية على منهج البحث الأكاديمي بقدر ما ينطلق من تأمّلات ذاتيّة ومن أفكار تعتمد بصورة أساسية على حدسه كشاعر. وإذا كان ثمة نقاط مشتركة

بين النصوص التي كتبها عن رامبو فهي تنتمي إلى الكتابة التأملية الحدسية التي تحاول أن تسبر غور المجرَّد بمصباح، هو الآخر أحياناً، شديد التجريد.

في كتابه «رامبو/ النائم الثامن»، ينطلق ستيتية من حكاية أهل الكهف التي تتحدّث عن «النيام السبعة» وعن غفلتهم التي استغرقت مئات السنوات داخل مغارة. وهم لم يقطنوا الجانب الليليّ للعالم إلاّ من أجل أن يقطنوا، كما ينبغي وحين تأتي الساعة، الوطنَ الخالد للهواء، بحسب تعبير المؤلّف الذي يحشد منذ البداية، بل منذ العنوان، المرجعيّات التراثية العربية كأدوات تساعده في تقريب رامبو من شموس الشرق وصحاريه. من حكاية أهل الكهف التي ورد ذكرها في القرآن، إلى استهلال الكتاب بعبارة للحلاّج يتحدّث فيها عن الخمر والأسد في عزّ الصيف، ومن جلال الدين الرومي إلى «ألف ليلة وليلة»، يستحضر ستيتيّة أيضاً، كما يفعل في معظم أبحاثه وكتاباته النقدية، سواء تناولت الشعر الفرنسي أو الشعر العربي أو الحديقة في الإسلام، أسماء كتّاب وشعراء من أمثال بودلير، هوغو، كلوديل، فاليري، بروتون، سان جون بيرس ورينه شار... هكذا يخيّل إليه أنّه يجمع في عرَبة واحدة الشرق والغرب عبر بعض أصواتهما الأكثر إشراقاً. وهو إذ يجمع بين هذه الأصوات فلكي يقترب ممّا يسمّيه البعض أيضاً «صوفيّة رامبو». هل رامبو صوفيّ بالفعل؟ وما علاقته بالصوفيّة الإسلاميّة؟ يتساءل لكنّه سرعان ما يجيب أنّ رامبو الذي وضع على صدره في اليمن طلسماناً كُتبَ عليه «عبده رامبو»، مضى مع سرّه، ذلك أنّ الشاعر الفرنسي هو، بحسب تعبير ستيتيّة، «المادّي الأكثر روحانيّة بين الشعراء، والروحاني الأكثر تجسُّداً بين البشر».

يتلفظ ستيتيّة بكلمة صوفيّة لكنه يتريّث في استعمالها. يتحدث عن صوفية رامبو مثلما يتحدث عن علاقته بمدينة باريس وبالكومونة. يقول عن «الإشراقات» إنها صيغة أخرى لهندسة العالم، كيف لا وصانعها موسيقيّ الروح. هو الرامي الذي يرمي في الظلام، يستعمل الكلمة الوحيدة التي لا يمكن أن يستعاض عنها بكلمة أخرى لملامسة المجهول، لقول ما يتعذّر قوله.

لا يزعم ستيتيّة أنّ رامبو صوفيّ حتى في «الحالة المتوحشة» التي أشار إليها كلوديل، لأنه يعتقد أنّ ثمة تقاطعاً مع تجارب أخرى متقاربة، غير مرئيّة في الغالب. ثمة لقاء بين البحث الروحاني والبحث الصوفي، بين مشروع رامبو الشعري والصوفية المشرقية وصوفية الشرق الأقصى، بدون أن يكون تابعاً لهما بالضرورة أو متماهياً معهما. هذا اللقاء يمكن أن يكون عابراً للأمكنة واللغات والثقافات المختلفة، أي أنّه يستقيم، ولِمَ لا، بين شاعر فرنسي من القرن التاسع عشر وشاعر (أو خطّاط أو فنّان) صيني أو ياباني من القرن العاشر، بين الشعر الصوفي وشعر الزن، الصوفية التاويّة والرومنطيقية الألمانية. إنّه المسعى إلى الانسحاب من العالم المنظور إلى الباطن تماماً كنِيام أفسس السبعة الذين هربوا من الاضطهاد ولجأوا مع كلبهم إلى مغارة فوجدوا أنفسهم داخل نوم غريب سرّي لم يستيقظوا منه إلاّ بعد انقضاء قرون، لبرهة من الزمن، «شهادةً على القيامة».

في السياق نفسه، يستهلّ ستيتيّة كتابه «رامبو العَدَنيّ» بعبارة من قصيدة «المستحيل» الواردة في «فصل في الجحيم»: «كنتُ أرسل إلى الشيطان سعف الشهداء، أشعّة الفنّ، كبرياء المخترعين، حماسة اللصوص. كنتُ أعود إلى الشرق وإلى الحكمة الأولى والأبديّة».

هذه العبارة كانت مدخلاً للحديث عن اليمن وعدَن، وعن مرفأ عدن الذي حطّ فيه رامبو رحاله صيف 1880.

يتحدث ستيتيّة عن البحر الأحمر وهرار، قبل أن يتناول مشروع رامبو الشعري بما هو مشروع روحي بامتياز. من جديد، يعود ويلتفت إلى جلال الدين الرومي وابن عربي والحلاج مثلما يلتفت إلى جيرار دو نرفال وبودلير وريلكه ودانتي، أو حتى إلى آية قرآنية، ساعياً إلى إعطاء الإشارة شكلاً، مؤكّداً روحانية الشعر لا صوفية الشاعر، طالما أنّ الشعر موجود في الأصل، في تلك البدايات التي حدّد رامبو ميلادها وجغرافيتها في الشرق.

في هذا الكتاب، كما في الكتاب الذي سبقه، لا يقدّم صلاح ستيتيّة إجابات بقدر ما يدور حول الأسئلة، يسائلها ويعيد طرحها ثانيةً لعِلمه أنّ الموضوع الذي يتناوله لا يحتمل الجزم لفرط ما يكتنفه الغموض. يبدو ستيتية كمن يحاور نفسه. يدور مثل شامبليون حول الهرم بحثاً عن المفتاح الذي يساعده في اكتشاف السرّ، أو على الأقل الاقتراب منه. ينظر إلى البعيد ليرى - وبصورة أفضل - القريبَ الذي أمامه. القريب الذي لا تمكن رؤيته بالعين المجرّدة، بل بالحدس والبصيرة. والقريب هنا هو تلك الكلمات الغريبة التي تتراقص على حافّة الجنون والموت، والتي لا تبني بيتها إلاّ في الشعلة.

من أبرز الدراسات أيضاً حول رامبو وأكثرها إثارة للجدل دراسة أدونيس وعنوانها «رامبو - مشرقياً، صوفياً». أدونيس أكثر من توغّل في هذا الموضوع. نُشرت هذه الدراسة في مجلّة «مواقف»، العدد 57، عام 1989، ثمّ في كتاب «الصوفيّة والسوريالّية»، دار الساقي 1992. وكما هو واضح من العنوان، يسعى أدونيس إلى إظهار رامبو

في حلّة مشرقيّة/ صوفيّة ويعتبر أنّ شعره لا يحتوي على أيّ أثر مهمّ للثقافة اليونانية، أو للثقافة اليهودية - المسيحية، ويستخلص أنّ تجربته فريدة داخل الثقافة الفرنسية نفسها وغريبة عن الشعر الفرنسي، وأن نصّه المفتوح على عالم التخييل والحلم والغرابة السحرية، يعارض الثقافة الغربية التي تتأسس على العقلانية المنطقية. بالنسبة إلى أدونيس، يؤكّد رامبو «ما كانت الصوفية العربية قد أكدته، تجربةً وكتابةً، في كل ما يتّصل، على الأخصّ، بتعطيل فعل الحواسّ بغيةَ الوصول إلى حالة من الشفافية في الشخص، تخترق كثافة العالم الخارجي المادي إلى شفافيته، بحيث يسمع الشخص ما لا يسمع، ويرى ما لا يرى». يدعم أدونيس رأيه بالإشارة إلى دعوة رامبو إلى «تعطيل الحواس من أجل بلوغ المجهول» والتي يعبّر عنها الشاعر الفرنسي في رسالته إلى جورج إيزامبار (13 أيّار/ مايو 1871).

من هذا المنطلق يدعو أدونيس إلى قراءة النصّ الرامبوي بالطريقة نفسها التي يُقرأ بها النصّ الصوفي. ويوضّح منهجه فيقول إنه لا يريد أن يبرهن، «وفقاً للمنحى الأكاديمي، أنّ رامبو متأثّر بالفكر العربي - الصوفي»، لأنّ «التأثّر قائم بوصفه ظاهرة تاريخيّة ترافق إبداعات الإنسان بشكل وثيق، وبوصفه ظاهرة كونيّة». المهمّ، بحسب أدونيس، هو «كيفيّة التأثّر، أو كيفيّة استخدام الذات المبدعة لمادّة التأثّر وعناصرها». ويرى أدونيس أنّ حياة رامبو تذكّر أيضاً بحياة الصوفي: «سلسلة متقطّعة يصعب حبكها في نسيج متين. مجموعة تناقضات. فرارات وهروبات مفاجئة...».

موقف أدونيس بالنسبة إلى رامبو، كمثل مواقفه وأفكاره الأخرى التي طرحها في العقود الأخيرة سواء حول الشعر أو السياسة أو

الدين، ومهما تباينت حولها الآراء - وهذا جزء من طبيعة السجال أصلاً - تقدّم مساهمة فعليّة في إحياء واقع ثقافي يعيش لحظة تراجع تاريخيّة . . . ينظر أدونيس إلى رامبو إذاً في وصفه «شاعراً مشرقياً/ صوفياً»، أي أنّ تجربته - كالتجربة السوريالية - تجربة صوفية تتناقض مع «الثنائية العقلانية الديكارتية التي تؤسس للمعرفة الموضوعية - العلمية في الغرب». غير أنّ قراءة رامبو هذه تثير تساؤلات كثيرة وتستدعي مواقف أوجزها بأربعة:

أولاً: يتوقّف أدونيس عند دعوة رامبو إلى «تعطيل الحواسّ». لكن هذه الدعوة، وهي بمثابة بيان شعري، تكتمل وتأخذ بعدها الأعمق في رسالة ثانية بعث بها الشاعر الفرنسي إلى بول دوميني (15 أيار/ مايو 1871)، أي بعد يومين من كتابة رسالته الأولى، وفيها أنّ «الشاعر يصير رائياً عبر تعطيل الحواسّ كلّها، تعطيلاً طويلاً، عظيماً وعقلانيّاً». هذه العبارة يمكن أن تقدّم مفتاحاً أساسياً لقراءة المفهوم الشعري الجديد الذي طرحه رامبو والذي لا تغيب عنه العقلانية. إنّها تمثّل الخطوة الضرورية لملامسة المجهول والاقتراب من الجوهر. أمّا الرؤى، كما جاء في الرسالة أيضاً، فلا يمكن الشاعر رؤيتها بالفعل إذا لم يضيِّع «عقلانيّة رؤاه» وينعتق منها. لكن هل يمكن أن ينعتق من العقلانية إذا لم تكن موجودة كمرحلة أولى، كشرط أوّلي قبل تضييعها والتخلّص منها. هكذا تبدو العلاقة هنا بين الفكر والحدس، بين العقل والجنون، أكثر تركيباً وتعقيداً. لا يمكن إذاً التخلّص من العقلانيّة إلاّ إذا كانت موجودة في الأساس، وتشكّل مرحلة لا بدّ منها في هذا المسار الطويل والشاقّ، في هذه الرحلة التي تسعى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الموجودات، بل إلى إلغائها بالكامل.

تحضر الحاجة إلى الفكر كخطوة أولى وأساسية في هذه الرحلة أيضاً في رسالة أخرى كتبها رامبو في شارلفيل إلى بول دوميني وتحمل تاريخ آب/ أغسطس 1871، وفيها وردت العبارة الآتية: «كنتُ طلبتُ منك أن تدلّني على أعمال لا تشغلني إلاّ قليلاً لأنّ الفكر يتطلّب فترات طويلة من الوقت». نلاحظ أنّ رامبو يشير هنا إلى الفكر بصورة مباشرة. ولا نتبيّن الإشارة إلى الفكر من خلال الرسائل فقط وإنما أيضاً من خلال النصوص الشعريّة نفسها والتي تحفل بالمفردات الآتية: الرياضيات، الحساب، العلم، الفكر، العقل والفطنة...

صحيح أنّ هدف رامبو تحرير الحواسّ وتجاوز العقلانية، لكنّه يعي أنّ التعاطي مع هذا العامل شرط من أجل تخطّيه. فهل يمكن أن نفصل الدعوة اللاعقلانية عن محيطها العقلاني حتى ولو كانت ردّ فعل عليه؟

أراد رامبو أن يسرِّع العلم، أن يجعله في مستوى الحدس والحلم، أي قادراً على اختراق المجهول دفعة واحدة وبلمح البصر. لقد عَوّل بالفعل على العلم، غير أنّ العلم لم يذهب بالعالم بالسرعة التي يريد! ولا بالطريقة التي يريد! «العلم لا يتقدّم بسرعة كافية من أجلنا»، «العلم شديد البطء»، - وهذا ما عبّر عنه في قصيدتَيه «المستحيل» و«البرق» («فصل في الجحيم») - فما كان منه إلاّ أن التفتَ إلى الشرق، مقرّ الشروق وموطن البدايات، كما التفت إلى عالم السّحر والغيب والرؤى...

العالَم المحسوس متأخِّر عن الرائي، فكيف يمكنه أن يعيش في عالم متأخِّر ولا يموت من السأم؟

هنا أيضاً، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ رامبو طرح، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى الأسئلة الجديدة التي طرحها، إشكالية العلاقة بين الشعر والعلم. عالَمان متوازيان متقاربان يختصرهما الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار بأنّهما «العالم المزدوج الجامع بين الكون وأعماق النفس البشريّة». لكن أمام الإنجازات المذهلة التي حقّقها ويحقّقها العلم بوتيرة مسرعة وفي ميادين مختلفة، يبدو السؤال الذي طرحه باشلار في النصف الأول من القرن الماضي حول اللقاء بين الحدس الشعري من جهة، والإنجاز العلمي من جهة ثانية، أكثر تعقيداً، بل ونجد أنفسنا أمام أسئلة كثيرة تحتاج إلى دراسة وتأمّل: هل يمكن أن نقرأ رامبو الآن، خاصّة في ما يتعلّق بموقفه من العلم وبرؤيته الملوّنة لـ«الأحرف»، كما كان يُقرأ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؟ هل تفتح الثورة العلميّة والمعرفيّة أمام الحلم، وضمن كيفيّات استعمال محدّدة، آفاقاً جديدة غير معروفة، ويصبح كوبرنيك ونيوتن وأينشتاين، هم أيضاً، من مؤسّسي رؤية شعريّة جديدة؟ هل ينحسر الشعر بصورة نهائيّة أمام التقنية الحديثة وأنساق الاستهلاك، أم أنّ هذا الانحسار مرتبط بمرحلة تاريخيّة معيّنة وبأسلوب حياة معيّن؟ هل يستطيع الإنسان المحكوم عليه بالحبّ والحقد والموت أن يعيش بدون حلم وأسطورة واهتمام بالماوراء؟ وهل أنّ التعبير عن هذه الحاجات، إذا ظلّت قائمة، سيتّخذ أشكالاً أخرى جديدة، وما هي؟

ثانياً، يحاول أدونيس أن يضع رامبو في موقع خارج الثقافة الغربيّة طالما أنّ «الحدس الشعري الرامبوي، بالنسبة إليه، هو حدس صوفي ومناقض لأشكال المعرفة الغربيّة - العقلانيّة». هنا أيضاً يُطرَح السؤال حول الموقف الفكري والعلاقة مع الفكر الغربي

والثقافة الغربية بشكل عام. هل يكفي رامبو أن ينتقد أو حتى أن ينقض الثقافة الغربيّة حتى يكون خارجها؟ في هذا المعنى ما هو مصير جميع الفلاسفة والمفكرين الذين انتقدوا ثقافتهم نقداً جذرياً منذ عصر الأنوار حتى اليوم، من فولتير وديدرو إلى نيتشه، وفي الأخصّ نيتشه الذي انقضّ على الأسس الدينية لتلك الثقافة؟ قتلُ الله، في المعنى الفلسفي، أليس نقضاً للحضارة التي تسمّى خطأ، الحضارة المسيحية - اليهودية؟ لكن هل يخرجه هذا النقض من الثقافة الغربيّة أم من أحد أنساقها فقط؟ أين نصنّف كتّاباً ومفكرين وفلاسفة وأعلاماً كباراً في العلوم الإنسانية من فرويد إلى فوكو وديريدا، ومن كلود ليفي - ستروس إلى إدغار موران وميشال سار إلى سائر الذين ينتقدون النسق الغربي في التحكّم بالعالم ويحذّرون الغرب - غربهم - من الخراب الأكبر ويدعونه إلى تغيير هذا النسق للحفاظ على نفسه وعلى البشريّة جمعاء؟

إنّ جانباً مهماً من قوة الثقافة الغربيّة وحيويتها هو في قدرتها على النقد. الروح النقدي هو العلامة الفارقة لهذه الثقافة إذا ضيّعتها يضيع وجهها المميّز. هكذا لا يعود نقد البنى التي قام عليها الغرب خروجاً على الغرب بل تجاوزاً له من داخله عندما تصبح النزعة الإنسانية هي المشروع الأكبر الذي تبطل معه الحدود فيصبح عندئذ رامبو فرنسياً - غربياً بمقدار ما هو ابن هذا العالم. ولا يعود بعدها من حاجة إلى القول مع رينه شار إنّ «رامبو هو أوّل شاعر لحضارة لم تظهر بعد». من جهتها، خرجت الصوفية الإسلامية من ثقافة محدّدة وتجاوزتها، تطلّعاً وأفقاً ولغة، لكنها بقيت جزءاً منها وصارت أيضاً جزءاً من الإرث الإنساني والكوني على السواء.

إلى ذلك، تمكن إضافة إشارتَين، الإشارة الأولى أنّ التجربة

الصوفيّة لا تقتصر على العالم الإسلامي فقط، بل تطاول العالم المسيحي الشرقي والغربي بروافده المتعددة. هناك كذلك التجربة الصوفية في آسيا، بل وفي الغرب نفسه مع أسماء كثيرة نذكر منها، على سبيل المثال، ميتر إيكارت، تيريزا الآبليّة، يوحنا الصليب، برنار دو كليرفو، أنجلوس سيلسيوس... أمّا الإشارة الثانية فهي أنّ التصوّف الإسلامي انتهى كتجربة وإبداع في القرن الثالث عشر فيما الرؤيا الشعرية لا يمكن حصرها في زمن محدّد. الصوفية الإسلامية لا يمكن أن نعزلها عن فكر ديني يرقى إلى القرون الوسطى، فيما رؤية رامبو الشعريّة مفتوحة على الأسئلة والتغيُّر وتتزامن مع مرحلة فاصلة في تاريخ التقدّم العلمي والثورة الصناعيّة، وفي تاريخ الفكر أيضاً. أكثر من ذلك، لا يمكن تجريد رامبو من بُعده المسيحي. فلئن كان شعره «دنيوياً» إذا جاز القول، وقادراً على الجمع أحياناً بين «الروحانيّة» والفجور، ولئن كان ينطوي على نقد للدين وللثقافة الدينيّة، فهو مُشبَع بالمرجعيّة الكاثوليكيّة وبالمفردات المسيحيّة، بخلاف نيتشه الذي التفت إلى ديونيزوس وإلى الثقافة اليونانيّة القديمة ككلّ.

ثالثاً، كلام أدونيس على علاقة رامبو والصوفيّة ألا ينطبق على الكثير من الشعراء الرائين في العالم من أمثال جيرار دو نرفال، ريلكه، هولدرلين وبودلير؟ صحيح أن رامبو ابتكر لغة جديدة داخل اللغة الفرنسية مثلما ابتكر الصوفيّون لغة جديدة داخل اللغة العربية، وصحيح أنّ المسالك التي لجأ إليها رامبو قريبة، في بعض مناحيها، من مسالك الصوفية، لكن التوجّه كان مختلفاً والتجربة مختلفة.

انفتح رامبو على الثقافة الشرقية عموماً، والعربية والإسلامية في الأخصّ (وهو انفتاح من طبيعة أخرى غير التي عرفناها مع غوته

وريلكه)، لكنّ علاقته مع المتصوفة تصل إلى نقطة يفترق عندها الإثنان ويتّجه كلّ منهما في اتجاه مختلف. إنّها النقطة التي تعكس التباين بين الدين والدنيا. الفرق جوهري إذاً في تجربة كلّ من الصوفي ورامبو. الصوفي مؤمن بينما رامبو في موقع آخر. وهو لم يكن رافضاً فقط السلطة الدينيّة والمدنيّة بأشكالها المختلفة لكنّه عبّر أيضاً، ومنذ طفولته في مدينة شارلفيل، عن نقمته من ممثّلي تلك السلطة، في السماء وعلى الأرض.

الصوفي بوصلتُه واضحة، هي الله الذي يمثل «الحياة الحقيقية». أما بالنسبة إلى رامبو، فـ«الحياة الحقيقية غائبة»، وستظلّ كذلك.

إذا كان رامبو والصوفي يسعيان إلى الخلاص من طريق الحبّ، وإذا كان الصوفي قد عثر على الحبيب وجاء نشيده كلّه صدى لعثوره عليه وتوقاً إلى الاتحاد به، فإنّ رامبو لم يكن ليعثر على موضوع عشقه، وما جناه كان «قبض ريح». لذلك ومهما يكن من أمر اللقاء بين رامبو والمتصوفة، فإنّ ثمة فرقاً جوهرياً سيظلّ قائماً بين عبارتين، عبارة الصوفي: «أنا الله»، وعبارة رامبو: «أنا هي آخر»، والآخر هنا ليس هو الله أبداً. من جهة ثانية، يصل الانخطاف مع رامبو إلى مكان مغلَق، بينما يصل مع المتصوفة إلى غايته القصوى.

رابعاً، ماذا عن علاقة رامبو بالشرق؟ هل نعرف عن أيّ شرق كان يتحدّث الشاعر؟ في قصيدة «المستحيل» يقول: «كنتُ أعود إلى الشرق وإلى الحكمة الأولى والأبدية»، ثمّ بعد أسطر: «ذلك كلّه هل هو بعيد كفايةً عن فكرة الحكمة في الشرق، الوطن البدائي؟». السؤال: هل هذا هو الشرق الذي توجّه إليه رامبو، أم أنّه توجّه إلى الشرق الذي انتهى؟ وهو مدرك أنه انتهى وهذا ما يشير إليه في

القصيدة نفسها حين يتحدث عن «التطوّرات القاسية التي لحقت بالنفس منذ نهاية الشرق. . .»

الصحراء هنا، «صحارى الحب»، ليست مرادفاً للصوفية بل للعدم.

شرق آخر هو الشرق الذي سافر إليه رامبو، وهو غير الشرق التاريخي والأسطوري الذي عبّر عن دهشته به ونظر إليه كخلاص، وهو أيضاً بخلاف شرق فلوبير وشاتوبريان وتيوفيل غوتييه ولامارتين، وبخلاف شرق الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر وفي مقدّمتهم أوجين دولاكروا وجان - ليون جيروم، أو حتى في القرن العشرين مع هنري ماتيس وبول كلي. . .

في هذا المعنى، لم يسافر رامبو إلى الشرق الذي حلم به، ولا إلى الأمكنة التي تُذكّر، على الأقلّ، بذلك الشرق. اختار رامبو المركب الأصعب والأكثر شقاء، حين توجّه إلى هرار وعدن للمتاجرة وليس للوقوف على هذا الأثر أو على ذاك الضوء. ولم يلقَ هناك، في تلك المرحلة، إلاّ النأي والوحدة والمنفى، وهذا ما عبّر عنه هو نفسه في رسائله إلى أهله.

*

شعر رامبو يعي المصير المأسوي للإنسان. يقف عند عتبة «الحياة الحقيقية» لكنه يعود ويدرك استحالة بلوغها، ويعرف أنها في مكان آخر ليس من طبيعة المكان الذي يحتوينا. يجهر بها وينابيها. ثمّ يصمت محكوماً بظرفية وضعه الإنساني. صمتُ رامبو هو صمت الوعي بأنّ في هذا العالم «ما من أخوّة بين الفعل والحلم»، بينما صمت الصوفي انعتاق وتعبير عن انبهار يفوق الوصف. صمت رامبو

ليس صمت السعادة والنشوة بل صمت الخيبة واليأس. وليس امتداداً للكلام بل عدول عنه. إنه التعبير عن عدم قدرة الشعر – وقد مارس رامبو من خلاله فعلَ وجود كلّياً – على القبض على المطلَق وعلى «إعادة ابتكار الحبّ». إنه الصمت الجارح، الكاسر والمدوّي... ولم يكن صمته بمثل هذه القوة لو كان الشعر، بالنسبة إليه، مجرّد تجربة جماليّة فحسب!

لقد أدهشه شعره قبل أن يدهش الآخرين. لفرط ما كانت واضحة رؤيته للعالم، ظنّ لوهلة ما أنها هي العالم، ثمّ تبدّى له أنها غير ذلك تماماً. أنّ الذهب الذي طالعه في الشعر، أي في الحلم، هو في الواقع مزيد من البؤس. وكشوفه، والمعاني الكثيرة التي تنفتح عليها عباراته، مجرّد أوهام. أعواد ثقاب لا تقوى على ظلمة الكون الحالكة. هو المُسرع من أجل إيجاد «المكان والطريقة»، وجد نفسه خارج المكان والطريقة. في بعض عباراته صراخ يأتي من جَوف العالم. رامبو من قلّة من الكتّاب نسمع صوتهم فيما نقرأ نصوصهم. الصوت الأعمق. التدرجات اللامتناهية للصوت في هذا النص المفعم بالموسيقى، المدشِّن لـ«الإيقاع الجديد».

عندما أصبح رامبو واقفاً في الضفّة الأخرى، ضفّة المغامرة والتجارة، وبعدما عاش تجربة اصطدام الحلم بالواقع، لم يتردّد في وصف نتاجه بأنه «عبثي، مضحك، مقزّز!»، أو أيضاً: «مياه قذرة! كان مجرّد مياه قذرة». كأنّه، من خلال هذه العبارات، ينتقم – على طريقته – من توهّج تلك الرؤية التي بهرته، فعبّر عنها. الرؤية التي امتزج فيها، بصورة نادرة، الروحاني المنزَّه بالأرضي الموحِل والمتوحّش والقذِر.

يفيض الكلام حول رامبو وصوته وصمته. ليس ثمة صمت في

العالم أحيط كهذا الصمت بالألغاز وأثار كلّ هذه الأسئلة. كيف يصمت الرائي، وما الذي رآه ولم يفصح عنه؟

يفيض الكلام حول رامبو الذي يبقى بعيداً. «العابر بنعال من ريح» لا نعثر عليه إلاّ في كلماته، وربما لا نعثر عليه أبداً.

*

في ما وراء علاقتنا برامبو، وعلاقة رامبو بالشرق، تبقى إشارة أخيرة هي أنّ السؤال الذي طرحه رامبو حول الشعر والإنسان والعالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا يزال يتبدّى حتى اليوم سؤالاً معاصراً. لقد تبلورت أبعاده في العقود الأخيرة أكثر فأكثر وبدت الحقيقة عارية تماماً ومعها بدا العالم كيف يشيح بوجهه عن الشعر والفلسفة والجماليّات على العموم. يبتعد العالم عما كان لا يزال، حتى الأمس القريب، حاجة من حاجاته العميقة. وما كان سؤالاً حول مصير الإنسان وعلاقته بنفسه وبالماوراء، يبدو في الوقت الراهن كأنه من مخلّفات الماضي السحيق.

أظنّ أنّ رامبو لو كان وُلد الآن لما حمل القلم على الإطلاق ولما كتب الشعر، بل لكان توجّه مباشرة نحو التجارة. التجارة أينما كان، وفي أي بقعة من الأرض، دونما حاجة للذهاب إلى «الشرق الحارّ»...

المفارقة أنّ رامبو ظلّ يحلم في السفر حتّى النهاية. من البداية إلى النهاية، استولى عليه هاجس الرحيل، بل الهرب. من عبارته: «سأترك قريباً هذه المدينة لأذهب وأتاجر في المجهول»، إلى حديثه عن «أسفار ماورائيّة» في «إشراقات»، وصولاً إلى كلماته الأخيرة – أو ربّما هي قصيدته الأخيرة – التي تلفّظ بها عشية موته وكان، كما

قيل، في حال من الهذيان: «أنا مشلول تماماً: إذاً، أنا راغب في أن أكون على متن السفينة باكراً. قُل لي في أيّ ساعة عليّ أن أُنقَل إلى السفينة». . . -، ترتسم معالم الرحلة كلّها. الذي أراد أن «يَدفن في الظلّ شجرة الخير والشرّ»، أي أن يتخلّص من الثنائيات والتناقضات القاتلة، كان هو نفسه تجسيداً لتلك الثنائيات والتناقضات، وضحيّة من ضحاياها.

إنّها صورةُ الأشياء الوهميّة تبزغ مجدداً قبل ساعات من الرحيل. هكذا ينهي رامبو حياته من حيث بدأها، حالماً في السفر، في حبّ آخر، في حياة أخرى تكون حقيقية هذه المرّة. وبين البداية والنهاية، كانت أيّامه نزفاً لا يطفئ لهيبه إلاّ الموت.

جبران ابن الإنسان(*)

تمثّل تجربة جبران خليل جبران محطّة فاصلة في تاريخ الأدب العربي الجديد. وهو أحد الروّاد الأساسيين الذين مهّدوا للحداثة في العالم العربي، وأسّسوا لعلاقة جديدة مع الواقع الثقافي والاجتماعي. ولقد لعب الأدباء والشعراء المهجريّون الذين أقاموا في الولايات المتحدة، نهاية القرن الماضي ومطلع القرن العشرين، دوراً مهمّاً في هذا المجال.

عندما ولد جبران في بشرّي، في شمال لبنان، عام 1883، كان لبنان، ضمن المنطقة الواقعة تحت سيطرة الحكم العثماني، يعيش مرحلة صعبة على المستويين السياسي والاجتماعي. فبالإضافة إلى الاستبداد السياسي، كانت البلاد تشهد أزمة اقتصاديّة خانقة، على خلفيّة من الصراعات الطائفيّة الدمويّة بين أبناء الشعب الواحد، يضاف إلى ذلك ظاهرة الهجرة هرباً من الجوع والظلم، بحثاً عن المال والحرّية، وما واكب هذه الهجرة من إحساس بالنفي والحنين.

(*) هذه القراءة في تجربة جبران خليل جبران صدرت في كاتالوغ مصوَّر فخم بعنوان «جبران الفنان والرؤيويّ» («معهد العالم العربي»، دار «فلاماريون»، باريس 1998)، بمناسبة المعرض الذي خُصِّص لجبران في المعهد، وقد أشرف المؤلّف على تنظيم المعرض وإعداد كاتالوغه.

في هذا المناخ نشأ جبران وهاجر يافعاً مع عائلته إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة حيث تبلور أدبه وفنّه ولعب دوراً مهمّاً في حركة الشعر المهجري وكان الموجِّه لـ«الرابطة القلميّة» التي أخذ روّادها على عاتقهم تجديد طرائق التعبير، والتصدّي للبنى التقليديّة في المجتمعات العربيّة. تميّز نتاج هؤلاء بخصائص رومنطيقيّة. وكان جبران أبرز ممثّلي الاتجاه الرومنطيقي في الأدب العربي الحديث الذي لم يكن بعيد التأثّر عن الأدب الرومنطيقي الغربي، وبخاصّة الفرنسي.

تأثّر جبران، في نفحته الأدبيّة ونثره الشعري، بالترجمة العربيّة للتوراة التي وُضعت في القرن التاسع عشر[1]. وهذا ما يفسّر أيضاً اقترابه من النثر التوراتي لكلّ من بلايك ونيتشه. أمّا تلك الترجمة العربيّة للتوراة فيمكن أن نعدّها منطلق النثر الجبراني. ومعها بدأ نثر مغاير للنثر العربي القديم.

هكذا، ومنذ البداية، سلك جبران طريقاً جديداً في الكتابة العربيّة، ذلك أنّ مرجعيّته لم تكن في الماضي بقدر ما كانت في المستقبل. هذه الرؤية تجلّت، لاحقاً، في استهلاله كتاب «النبي»، وتعريفه المصطفى، المختار الحبيب، بأنّه «كان فجراً لِذاته»[2].

راوح نتاج جبران بين مرحلتَين أساسيّتين، مرحلة التعبير باللغة العربيّة، وهي مرحلة الرفض والتمرّد (تتضمّن هذه المرحلة أيضاً

---

(1) أنطون غطّاس كرم، «ملامح الأدب العربي الحديث»، دار النهار للنشر، بيروت 1980، ص 18-21. «LA VIE ET L'OEUVRE LITTERAIRE DE GIBRAN KHALIL GIBRAN»، الدار نفسها، بيروت 1981، ص 241.

(2) «النبي»، «مؤلّفات جبران خليل جبران»، المجموعة الكاملة، دار جبران - مكتبة صادر، بيروت 1981، ص 3.

بذور الروحانية التي طبعت المرحلة اللاحقة)، ومرحلة التعبير باللغة الإنكليزيّة والتي بدأت مع كتاب «المجنون»، ونحا فيها الكاتب منحى تأمّلياً مأخوذاً بالمطلَق والمجهول والماوراء. ونلاحظ أنّ الوجهين اللذين يتمثّل فيهما جبران: الوجه القلِق العاصف والوجه الروحي الساكن، إنّما هما، في نهاية المطاف، كوجهَي جانوس: وجهان لكائن واحد. يتكاملان في تناقضهما الذي ينتمي إلى «التناقضات المباركة» بحسب تعبير أنسي الحاج[3].

كثيرة هي الدراسات والمقالات والكتب التي صدرت عن جبران، لكنّ هذه الإصدارات ركّزت، في غالبيّتها، على تفاصيل حياته ورسائله، أكثر ممّا ركّزت على نواحي فكره ولغته ومنهجه. ولئن تركت حياة جبران بصماتها القويّة على نتاجه، خاصّة أنّها حافلة بالمغامرات ومحفوفة بالأحداث الموجعة والمدهشة، فلا يمكن استبدالها بنتاجه أو تقديمها عليه. وهي كادت، لدى بعض الدارسين، أن تخفي وراءها نتاج الكاتب. ومن أكثر الموضوعات التي توقّف عندها هؤلاء، علاقة جبران بالمرأة والجنس، وما إذا كانت هذه العلاقة سويّة أو مرضيّة، خاصّة أنّ جبران التقى العديد من النساء اللواتي تركنَ أثراً في حياته، وفي مقدّمتهنّ الأميركيّة ماري هاسكل. هنا لا بدّ من الإشارة، عَرَضاً، إلى عبارة واحدة وردت في كتاب «يسوع ابن الإنسان» قد تلقي ضوءاً على موقفه من الموضوع، وفيها يقول: «لم يتزوّج يسوع قطّ ولكنّه كان صديقاً للنساء، فقد عرفهنّ كما يجب أن يعرفهنّ الجميع، في الصداقة النقيّة»[4].

---

(3) أنسي الحاج، «كلمات كلمات كلمات»، («تلك المرأة من بوسطن»)، دار النهار للنشر، بيروت 1987، ص 1157.

(4) «يسوع ابن الإنسان»، المُجموعة الكاملة، المصدر المذكور، ص 22.

من بشرّي إلى بيروت، ومن بوسطن إلى باريس ونيويورك، ترتسم رحلة جبران خليل جبران ويرتسم معها أفق مغامرته. وإذا كان الكاتب قد حمل معه إلى أميركا نقمة عارمة على الاستبداد العثماني وعلى الأوضاع الاجتماعيّة البائسة التي كان يعاني منها وطنه، فهو أخذ معه أيضاً جمال الطبيعة الذي تتميّز به تلك البقعة الجبليّة العالية من شمال لبنان. ذلك أنّ مسقط رأسه بشرّي يقع في إطار طبيعي خلاّب، بين جبل الأرز من جهة، ووادي قنّوبين المهيب من جهة ثانية. ونتبيّن أثر تلك الطبيعة في مجمل نتاجاته الأدبيّة (العربيّة منها في الأخصّ) والفنيّة، وكذلك في رسائله وأقواله...

إلاّ أنّ أكثر ما يثير الانتباه في جبران اليوم، وما يجعله، أمام أعيننا (وفي ما وراء القيمة الأدبية والفنية)، معاصراً وأحد أكثر النهضويين الإصلاحيين انفتاحاً وجرأة، هو موقفه من بعض المسائل الأساسيّة التي لا تزال مطروحة بحدّة حتّى الآن، في لبنان والعالم العربي، وفي طليعتها مسألة الدين والمرأة واللغة... وكان تطرّق إليها أيضاً، وإن بصورة متفاوتة وبأشكال مختلفة، بعض الكتّاب اللبنانيين في النصف الأوّل من القرن العشرين، ونذكر منهم، على سبيل المثال، أمين الريحاني والياس أبو شبكة وخليل تقي الدين...

صحيح أنّ رفض جبران في كتاباته، وبالأخصّ في مرحلة إنتاجه الأوّل: «عرائس المروج»، «الأرواح المتمرّدة»، «الأجنحة المتكسّرة»، «العواصف»... هو رفض يصدر عن نزعة رومنطيقيّة، وصحيح أنّ هذا الرفض بدا طوباويّاً ومثاليّاً لأنّه توقّف عند الظواهر الاجتماعيّة وتجاهل أسبابها العميقة[5]، غير أنّه كان ينتصر بوضوح

(5) يمنى العيد، «الدلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميّتين)»، دار الفارابي، بيروت 1979، ص 11- 63 .

لقضايا الناس فيقف ضدّ كلّ أشكال التسلّط والاستبداد، ويدين التفاوت الاجتماعي، كما يشير بإصبع الاتّهام إلى أصول الويلات في مجتمعه، ويقصد الاقطاعيّة السياسيّة والاقطاعيّة الإكليريكيّة.

عبّر جبران عن رفضه للبنى السياسية والفكرية التي كانت سائدة في مرحلة زمنية محدّدة، أي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي مرحلة نهاية السيطرة العثمانية. كما أنه انتقد توظيف الدين لغايات تتناقض ومبادئه السامية، وهذا ما يفصح عنه بقوله: «لقد أقاموا يا يسوع لمجد أسمائهم كنائس ومعابد كسوها بالحرير المنسوج والذهب المذوّب، وتركوا أجساد مختاريك الفقراء عارية في الأزقة الباردة»[6]، ويستنكر «ظلم رهبان يحوّلون تعاليم الناصري إلى سيوف يقطعون بها الرقاب ويمزّقون بحدودها السنينة أجساد المساكين والضعفاء»[7].

وذهب أبعد من ذلك فتحدّث عن جشع رجال الدين وسيطرتهم وتسلّطهم، وهذا ما يطالعنا في عدد من قصصه القصيرة، ومنها في الأخصّ «يوحنّا المجنون» و«خليل الكافر». في القصة الأولى يصف الرهبان «مثل غربان جائعة في أقفاص ضيّقة يرتجفون غضباً وأسنانهم تصرف بشدّة مترقّبين من رئيسهم الإشارة ليمزّقوه (ليمزّقوا يوحنّا) تمزيقاً ويسحقوه سحقاً»[8].

ويصفهم كيف أنهكوا جسده بخشونة أكفّهم ورفس أرجلهم، كاشفاً عن نزعة ساديّة عند الرهبان لا حدود لها. تتكشّف هذه الساديّة في أقصى مظاهرها في قصّة «خليل الكافر»، فيظهر كيف أنّ

---

(6) «عرائس المروج»، المجموعة الكاملة، ص 37.
(7) «الأرواح المتمرّدة»، المجموعة الكاملة، ص 29.
(8) «عرائس المروج»، المجموعة الكاملة، ص 33.

رئيس الرهبان بعدما وبّخ خليل بقساوة «على مسمع من الرهبان المبتهجين، أمرَ بجلدي فجلدت بسياط من المرس ثمّ حكم بسجني شهراً كاملاً، فاقتادني الرهبان مقهقهين فرحين إلى غرفة رطبة مظلمة». في مكان آخر يقول: «حينئذ قبض الرهبان عليّ وجرّوني بعنف إلى خارج الدير وعادوا ضاحكين»[9].

في «خليل الكافر» أيضاً، يثور جبران ضدّ الاقطاعية السياسية المتمثّلة في الشيخ عبّاس، تماماً مثلما يثور ضدّ الاقطاعية الاكليريكيّة، وهذا ما يفسّر كيف أنّ «الشيخ عباس الذي كان والياً وحاكماً وأميراً كان محباً لرهبان الدير، محافظاً على تقاليدهم وتعاليمهم لأنّهم كانوا يشاركونه بقتل المعرفة وإحياء الطاعة في نفوس حارثي حقوله وكرومه»[10].

بهذه اللغة الغاضبة الناقمة، عبّر جبران عن التفاوت الهائل بين تعاليم المسيح والمبشّرين بهذه التعاليم. كما أشار إلى الترابط القائم بين السلطة المدنيّة والسلطة الدينيّة، فنبذ نظام الإقطاع واللامساواة واللاعدالة، والذي ازدادت حدّته مع الحرب العالميّة الأولى، فازداد معه الفقر والجوع والهجرة. وبلسان «خليل الكافر» أيضاً انتقد الدير الذي «طفحت خزائنه بالذهب والفضة وامتلأت أقبيته بالغلّة والخمور وغصّت زرائبه بالعجول والكبوش المسمّنة»[11].

ومن خلال انتقاده السلطتين الدينية والمدنية، انتقد جبران الطائفيّة التي حالت دون تطوّر البنى الاجتماعية، وكشف كيف

---

(9) «الأرواح المتمرّدة»، المجموعة الكاملة، ص 56.
(10) المصدر نفسه، ص 64.
(11) المصدر نفسه، ص 48.

تستفيد الفئة المسيطرة من الشرائع وتستعملها من أجل غاياتها ومكاسبها، بعد أن تكون قد بذرت بذور الشقاق بين أبناء الوطن الواحد المنتمين إلى طوائف عدّة. وهو يقول حرفياً عن أولئك الذين عملوا بشتّى الوسائل على تفرقة المواطنين على أساس طائفي: «إنّهم بخبثهم واحتيالهم قد فرّقوا بين العشيرة والعشيرة وأبعدوا الطائفة عن الطائفة... لحفظ عروشهم وطمأنينة قلوبهم، قد سلّحوا الدرزي لمقاتلة العربي وحمّسوا الشيعي لمصارعة السنّي ونشطوا الكردي لذبح البدوي وشجّعوا الأحمدي لمنازعة المسيحي».

لقد وعى جبران، منذ مطلع القرن، معضلة الطائفيّة في لبنان، وكان وقف على ما حدث من صراعات دمويّة عام 1845 وعام 1860. وعرف أنّ مستقبل هذا البلد يتوقّف على كيفيّة مواجهة أبنائه هذه المعضلة ومعالجتهم لها. وكان يدرك أنّ إشاحة النظر عنها والتماهي معها يعني مزيداً من الحروب الأهلية ومزيداً من التناحر والتفتت والإلغاء. أحياناً، كان اليأس يحتدم في نفسه فيجيء تعبيره جارفاً وحاسماً: «هكذا تستسلم الأمم الشرقيّة إلى ذوي النفوس المعوجة والأخلاق الفاسدة فتتراجع إلى الوراء، ثمّ تهبط إلى الحضيض، فيمرّ الدهر ويسحقها بأقدامه مثلما تسحق مطارق الحديد آنية الفخار». كان جبران ينظر إلى مجتمعه من بعيد، من وراء التحوّلات الكبرى التي كان يشهدها الغرب بعامّة، والمجتمع الأميركي تحديداً، ومن وراء الأفكار التي كانت وليدة عصر الأنوار والثورة الفرنسيّة.

ضمن هذا الأفق، تبلورت أفكار جبران حول الدين. ففي كتابه «النبي»، وبعدما تحدّث المصطفى عن المحبّة والزواج والأبناء والعمل والحرية والألم... سأله كاهن شيخ عن الدين، فأجاب:

«وهل تكلّمتُ اليوم في موضوع آخر غير الدين؟ أليس الدين كلّ ما في الحياة من الأعمال والتأمّلات ؟»[12].

إنّ هذا الفهم السامي للدين يجعل منه «كلّ ما في الحياة» ويرتقي به إلى أصفى المعاني. فالدين، هنا، يُطرح بمعنى التسامي والحرية لا بمعنى التخاذل والاستعباد. بمعنى الحركة والتوثّب واحترام الآخر وتجاوز النفس لا بمعنى الجمود وتبرير الظلم ورفض الآخر والعودة إلى الوراء. إنّه الدعوة إلى تحقيق إنسانيّة الإنسان، ذلك أنّ الانتماءات الدينيّة، مهما اختلفت وتباينت، فإنّ هدفها في النهاية واحد. وكم يجسّد هذه الوحدة أيضاً قول آخر لجبران: «لكلّ بذرة من البذور التي يلقيها الخريف في أديم التراب أساليب خاصّة في فسخ قشرتها عن لبابها، لكن مهما تباينت الأساليب فمحجّة جميع البذور تظلّ واحدة. وتلك المحجّة هي الوقوف أمام وجه الشمس»[13].

أليس في ذلك دعوة إلى ممارسة التجربة الدينيّة بمعناها الروحي والإنساني فحسب؟

في هذا السياق أيضاً، يمكن أن نفهم موقف جبران من المسيح. وشخصيّة المسيح هي من الموضوعات التي شغلت جبران في مجمل كتاباته، وخصوصاً في كتابه «يسوع ابن الإنسان». ففي هذا الكتاب يقدّم جبران رؤية متكاملة للمسيح، وهي رؤية تأتي من خارج العقيدة المسيحيّة. وإذا كان الكاتب يستند إلى الأناجيل ليضع المسيح في سياقه التاريخي، فإنّه يرسم وجهاً آخر للمسيح، ولا ينظر

---

(12) «النبي»، المجموعة الكاملة، ص 57.
(13) «إرم ذات العماد»، المجموعة الكاملة، ص 69-70.

إليه في وصفه إلهاً متجسّداً، بل في وصفه إنساناً سلك طريق الألوهة، وفي وصفه شاعراً وداعية حبّ وعدل وحرّية.

في الكتاب نفسه، نستمع إلى مريم المجدليّة كيف تصف جمال يسوع وتناسق جسده فتقول: «حدّقتُ إليه طويلاً، فارتعشت نفسي في أعماقي لأنّه كان جميلاً. كان جسمه فريداً وقد تناسبت أعضاؤه، حتّى خيّل إليّ أنّ كلاً منها مسحور بحبّ رفيقه»[14]. وفي مكان آخر تصف مشيته، تقول: «إنّه لم يكن يمشي. فهو نفسه كان طريقاً فوق الطريق»[15]. وفي كتابه «رمل وزبد» يطالعنا الموقف نفسه الذي طالعنا في كتابه «يسوع ابن الإنسان»، وذلك عندما نسمعه يقول إنّ ليسوع ثلاث عجائب لم تُكتب بعد في الكتاب: الأولى منها أنّه «كان إنساناً مثلي ومثلك»[16].

رؤية جبران للمسيح بما هو المخلوق الأمثل، التجسيد للمثالية القصوى، تأتي في سياق بعض الكتابات التي عرفها القرن التاسع عشر، ومنها ما كتبه الكاتب الفرنسي أرنست رينان Ernest Renan حول المسيح[17]. وتجد هذه الرؤية صدى لها في المذهب الأريوسي L'arianisme الذي حاربته المسيحيّة في القرن الرابع الميلادي. وقد اعتبر هذا المذهب أنّ المسيح هو المثال الأعلى للإنسان من دون أن يكون إلهاً. ردّاً على هذا الموقف، أكّدت الكنيسة ألوهة الإبن، الإله الكامل والإنسان الكامل، وأعلنت أنّه مساوٍ للآب في الجوهر. ورغم أنّ المذهب الأريوسي مات

---

(14) «يسوع ابن الإنسان»، المجموعة الكاملة، ص 12.
(15) المصدر نفسه، ص 85.
(16) «رمل وزبد»، المجموعة الكاملة، ص 55.
(17) Ernest Renan, Vie de Jésus, coll. Folio, Gallimard

كمذهب، فإنّ ثمّة قراءات للمسيح لا تزال، حتّى اليوم، تعتمد على النهج نفسه. وهذا ما طالعنا مع عدد من الكهنة والكتّاب المنشقّين عن الكنيسة.

مسيح جبران يأتي ضمن هذا التوجّه. وهو مسيح خرج من مسيحيّة الكنيسة ليعانق مسيحيّة إنسانيّة لا عقائديّة. وفق هذا المنطق أيضاً، يمكن أن نفهم نزوع جبران نحو وحدة الأديان، إذ ليس في الإمكان بلوغ هذه الوحدة إذا لم يكن الدين، كما وعاه جبران وكما عبّر عنه، سامياً ومنفتحاً وفوق حدود العقائد. هذا الفهم للدين هو من الخصائص التي تميّز بها جبران كواحد من روّاد النهضة الإصلاحيين. إنّه فهم للإنسان ولعلاقته بالكون. وهذا ما يتّضح بصورة جليّة أيضاً في مقطوعة بعنوان «الله» وردت في كتاب «المجنون». ففي هذه المقطوعة يدخل جبران في حوار مع الله ولا يعود يفصل بين الإثنين فاصل طالما أنّهما ينموان معاً «أمام وجه الشمس»[18]. وفي النصّ «نفي كامل للعلاقة التقليديّة بين الله والإنسان، وتأسيس لعلاقة جديدة»[19]. أمّا المعبر إلى ذلك فهو الجنون. الجنون بما هو قطيعة مع السائد، ونفي للتقاليد، وكسر للماضي، وكشف للمستقبل...

الجنون، هنا، ريح عاتية تخرّب ولا تبالي. تنظر إلى الهدم في وصفه لحظة بناء جديد. شخصيّة المجنون حاضرة بقوّة في نتاج جبران ولها أهميّة كبيرة في تفكيره. المجنون، عند جبران، مرادف لمن يهدم القيم والتقاليد المتوارثة البالية، ولا يبالي بنتائج مواقفه

---

(18) «المجنون»، المجموعة الكاملة، ص 4.

(19) أدونيس، «الثابت والمتحوّل: صدمة الحداثة»، «جبران خليل جبران أو الحداثة/ الرؤية»، دار الساقي، الطبعة السابعة، بيروت/ لندن 1994، ص 155.

الحاسمة. وهو نفسه يقول في قصّة «يوحنّا المجنون» إنّ «المجنون هو الذي يتجرّأ على قول الحقّ»[20]. وأثناء كتابته «المجنون»، سطّر رسالة إلى ماري هاسكل يحدّثها فيها عن مجنونه: «إنّي أفيء إليه كلّما كنت مريضاً أو متعباً. إنّه سلاحي الوحيد في هذا العالم المسلّح تسليحاً غريباً»[21]. هكذا يتبدّى الجنون، هنا، شكلاً من أشكال القدرة على المواجهة والانعتاق والدهشة والصحّة الروحيّة.

والمجنون «مصلوب» بالضرورة، لأنّه لا يسعى إلى وصول أو تحقُّق. في نصّ بعنوان «المصلوب»، يقول جبران: «أنا لا أكفّر عن ذنب ولا أسعى إلى تضحية ولا أرغب في مجد، وليس لي ما أصفح عنه. ولكنّي قد عطشتُ، فسألتكم دمي شراباً. وهل من شراب يبرّد غلّة المجنون سوى دمه؟»[22]. يتبدّى من خلال هذه النبرة الصوفيّة، أن ما من شيء يستطيع الوقوف ضدّ مسعى المجنون، وتوقه إلى التغيير.

لم يتوقف جبران عند هذا الحدّ، بل تناول رفضه أيضاً وضع المرأة. وهذا ما يطالعنا في عدد من نتاجاته حيث تظهر المرأة في موضع الضعف والإهانة، مستلَبة ومقهورة ومُدانة. الشخصيّات النسائيّة في أدبه تَعِسة، خاطئة، متزوّجة ممّن لا تُحبّ، مطعونة في ذاتها، ضحيّة التقاليد ومتمرّدة عليها في آن واحد. في «الأجنحة المتكسّرة»، ترفع سلمى رأسها نحو السماء، مثل أيّوب في التوراة، وتصرخ قائلة: «ماذا فعلت المرأة يا ربّ فاستحقّت غضبك؟ ماذا

---

(20) «يوحنّا المجنون»، المجموعة الكاملة، ص 33.
(21) توفيق صايغ، «أضواء جديدة على جبران»، رياض الريّس للكتب والنشر، الطبعة الثانية، لندن 1990، ص 283.
(22) «المجنون»، المجموعة الكاملة، ص 32.

أتت من الذنوب ليتبعها سخطك إلى آخر الدهور؟ هل اقترفت جرماً لا نهاية لفظاعته ليكون عقابك لها بغير نهاية؟ أنتَ قويّ يا ربّ وهي ضعيفة فلماذا تبيدها بالأوجاع؟»[23].

وفي علاقتها بالرجُل يقول جبران: «إنّ المدنيّة الحاضرة قد أنمت مدارك المرأة قليلاً، ولكنّها أكثرت أوجاعها بتعميم مطامع الرجل»[24]. ثمّ في موضع آخر: «إنّ الرجل يشتري المجد والعظمة والشهرة، ولكن هي المرأة التي تدفع الثمن»[25].

في قصّة «مرتا البانيّة» الواردة في كتاب «عرائس المروج»، يروي جبران حكاية تلك الفتاة التي خدعها أحد الأثرياء ثمّ أهملها فريسة الخطيئة والذلّ والأوجاع. ويقف جبران إلى جانب المرأة حتّى عندما تتعثّر وتخطئ. وتأتي نظرته إليها، هنا، قريبة من نظرة المسيح إلى الخاطئة كما وردت في الأناجيل. يقول جبران: «أنتِ مظلومة يا مرتا وظالمك هو ابن القصور، ذو المال الكثير والنفس الصغيرة (. . .) أنتِ زهرة مسحوقة تحت أقدام الحيوان المختبئ في الهياكل البشريّة قد داستكِ تلك النعال بقساوة، لكنها لم تخفِ عطرك المتصاعد مع نواح الأرامل وصراخ اليتامى وتنهيدات الفقراء نحو السماء مصدر العدل والرحمة. تعزّي يا مرتا بكونك زهرة مسحوقة ولستِ قدماً ساحقة!»[26].

في القصّة الأولى من كتاب «الأرواح المتمرّدة»، وعنوانها «وردة الهاني»، تترك البطلة القصر والحلى والخدم عندما تسمع نداء

---

(23) «الأجنحة المتكسّرة»، المجموعة الكاملة، ص 38.
(24) المصدر نفسه، ص 41.
(25) المصدر نفسه، ص 56.
(26) «عرائس المروج»، المجموعة الكاملة، ص 23.

الحبّ. تترك الغني الذي يكبرها سنّاً وتذهب لتعيش مع رجل فقير تحبّه. أمّا في قصّة «مضجع العروس» فيروي جبران حكاية حبّ خائب ينتهي بقتل الحبيب والانتحار. إنّها قصّة امرأة تركت عريسها ليلة العرس وذهبت لملاقاة من تحبّ، فطعنته وطعنت نفسها يأساً. وجاء على لسان حبيبها وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة: «الحياة أضعف من الموت والموت أضعف من الحبّ»[27].

وبعد أن يمعن جبران في وصفه معاناة المرأة وما ألمّ بها، يتحدّث عن قلبها فيقول: «إنّ قلب المرأة لا يتغيّر مع الزمن ولا يتحوّل مع الفصول. قلب المرأة ينازع طويلاً ولكنّه لا يموت. قلب المرأة يشابه البرّية التي يتّخذها الإنسان ساحة لحروبه ومذابحه، فهو يقتلع أشجارها ويحرق أعشابها ويلطّخ صخورها بالدماء ويغرس تربتها بالعظام والجماجم، ولكنّها تبقى هادئة ساكنة مطمئنّة ويظلّ فيها الربيع ربيعاً والخريف خريفاً إلى نهاية الدهور...»[28].

لم ينظر جبران إلى المرأة بمعزل عن نظرته إلى المجتمع ككلّ. حين كان يصف الاضطهاد الذي تعاني منه ويتوقّف عند النظرة الدونيّة إليها والاستبداد والقهر، فإنّما كان ينظر إلى وضعها ضمن الواقع الاجتماعيّ بعامّة. وإذا كان يدعو إلى تحرّرها من العبوديّة، فإنّما كان يدعو إلى تحرّر الإنسان. ويربط جبران بين وضع المرأة ووضع الأمّة فيقول متسائلاً: «أليست المرأة الضعيفة هي رمز الأمّة المظلومة؟ أليست المرأة المتوجّعة بين ميول نفسها وقيود جسدها هي كالأمّة المتعذّبة بين حكّامها وكهّانها؟ أوليست العواطف الخفيّة

---

(27) «الأرواح المتمرّدة»، المجموعة الكاملة، ص 36.
(28) «الأجنحة المتكسّرة»، المجموعة الكاملة، ص 35.

التي تذهب بالصبية الجميلة إلى ظلمة القبر هي كالعواصف الشديدة التي تغمر حياة الشعوب بالتراب؟»[29].

تأتي أفكار جبران من المرأة في سياق تلك الأفكار التي أطلقها قاسم أمين[30] نهاية القرن الماضي وتجلّت في كتابيه «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة». ولقد ربط جبران بين وضعيّة المرأة وانحطاط الأمّة. ورأى أنّ تحرّر المرأة شرط لازم لتحرّر الأمّة وارتقائها، وأنّ مشروع النهوض لا يكون إلاّ شاملاً متكاملاً.

صحيح أنّ جبران لا يحلّل بصورة علميّة الصراع بين التيّارات الدينيّة والعلمانيّة، ولا يدرس النتائج التي ترتّبت على التحوّل الاجتماعي في تاريخنا الحديث والذي لا تزال بعض معالمه قائمة حتّى اليوم، إلاّ أنّ موقفه من بعض المسائل والتي برزت، في الأخصّ، في نتاجه المكتوب بالعربيّة، كان واضحاً وحاسماً، وهو موقف ينتصر، كما رأينا، للعدالة والحريّة والعلم، ضدّ العبوديّة والرقّ والخرافة.

وكم تبدو مساهمة جبران مهمّة عندما نلاحظ مدى التراجع العامّ في المجتمعات العربيّة والذي أصاب، في ما أصاب، النظرة إلى المرأة. وهو تراجع عن منجزات محدودة كانت حقّقتها المسيرة النسائيّة حتّى الستينات من القرن العشرين، وعن أطروحات كنّا شهدناها مع قاسم أمين وهدى شعراوي وغيرهما. ويأتي هذا التراجع كامتداد لصعود الأصوليّات وازدياد التعصّب والتشدّد الديني، وكانعكاس لحالة انهيار على المستوى القومي العامّ.

---

(29) المصدر نفسه، ص 44.

(30) خالدة سعيد، «المرأة التحرّر الإبداع»، (قاسم أمين: فكر الأنوار)، نشر الفنك، الدار البيضاء 1991.

يأتي أخيراً موضوع اللغة، وهو أحد المحاور الأساسيّة التي تطرّق إليها جبران أيضاً، ولا تزال مناقشتها قائمة. لقد وعى جبران أهميّة دور اللغة في المجتمعات العربيّة، ورأى أنّ فهم هذا الدور لا ينفصل عن فهم الواقع الثقافي والاجتماعي ككلّ، وهو ما عبّر عنه في مقالته «مستقبل اللغة العربيّة»[31]. ويعتبر، بدايةً، أنّ مستقبل اللغة العربيّة يتوقّف على مستقبل الفكر المبدع. فإن كان ذلك الفكر موجوداً، كان مستقبل اللغة عظيماً كماضيها، وإن كان غير موجود فمستقبلها سيكون «كحاضر شقيقتيها السريانيّة والعبرانيّة». وستكون بلا مستقبل أيضاً إذا لم تعرف كيف تستوعب تأثير التمدين الأوروبي والروح الغربيّة، وإذا لم تعرف كيف تستخرج الصالح منهما إلى كيانها الخاصّ. وفي ذلك إشارة بيّنة لأشكال العلاقة بين الشرق والغرب، ولكيفيّة التعامل مع الآخر والتحاور معه على أساس من التفاعل لا من ردّ الفعل فحسب.

وأشار جبران إلى مسألة لا تزال شديدة الأهميّة في مجتمعاتنا العربيّة اليوم، وبخاصّة في لبنان، عندما قال: «لا يعمّ انتشار اللغة في المدارس العالية وغير العالية حتّى تصبح تلك المدارس ذات صبغة وطنيّة مجرّدة – ولن تعلّم بها جميع العلوم حتّى تنتقل المدارس من أيدي الجمعيّات الخيريّة واللجان الطائفيّة والبعثات الدينيّة إلى أيدي الحكومات المحلّية... حتّى يصير الواحد منّا ابناً لوطن واحد بدلاً من وطنين متناقضين»[32].

أمّا عن علاقة اللغة العربيّة الفصحى باللهجات العامية المختلفة،

---

(31) «البدائع والطرائف»، المجموعة الكاملة، ص 43–52.
(32) المصدر نفسه، ص 45–47.

وهل تتغلّب عليها وتوحّدها، فيرى جبران أنّ اللهجات العاميّة «مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام»[33]، و«أنّ اللغات تتبع مثل كلّ شيء آخر سنّة بقاء الأنسب»[34]. يعتبر أيضاً أنّ الشاعر العظيم هو القادر على إحياء اللغة، لأنّه الوسيط بين قوّة الابتكار والبشر، وهذا ما حدث، على سبيل المثال، مع اللغة الإيطاليّة. فاللغة الإيطاليّة الحديثة كانت لهجة عاميّة في القرون الوسطى، ولكن لمّا نظم بها دانتي وغيره من الشعراء الكبار قصائدهم وموشّحاتهم، أصبحت تلك اللهجة لغة إيطاليا الفصحى[35].

إنطلاقاً من وعيه لدور اللغة، يكشف جبران أيضاً عن وعيه ما للمدرسة وللمشروع التعليمي والتربوي من تأثير ودور.

كان جبران، إلى ذلك، يدرك أبعاد العلاقة بين الكاتب واللغة. بينه هو نفسه واللغة. كان يريد أن يقول الأشياء بطريقة جديدة ومختلفة. وهذا ما عبّر عنه لماري هاسكل بقوله: «الطُرق القديمة لم تكن تعبّر عن أشيائي الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبّر عنها ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة. بل أنّ إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة - وأشكال التأليف كلّها كانت جديدة. كان عليّ أن أجد أشكالاً جديدة لأفكار جديدة»[36]. يكشف ذلك عن وعيه لمشروعه التغييري داخل اللغة والأدب العربيّين (يبقى السؤال مطروحاً حول طريقة تجسيده لهذا المشروع)، ومدى توقه إلى إنجاز الأفضل دائماً. يقول لماري هاسكل: «إنّي

---

(33) المصدر نفسه، ص 47.
(34) المصدر نفسه، ص 47.
(35) المصدر نفسه، ص 48.
(36) «أضواء جديدة على جبران»، ص 291.

أريد أن أحَبّ للأشياء التي لم أقم بعملها بعد»[37].

يعرف جبران أنّ هاجسه جماليٌّ في المقام الأوّل. وهذا ما يلاحظه هو نفسه بقوله: «أنا لست مفكّراً. أنا خالق أشكال»[38]. عدوّ التقاليد والثبوت في الماضي، يلتفت إلى التغيير والمستقبل. يكتب لماري: «أعرف أنّه لن يكون بوسعي أن أستثير اهتمام أولئك الذين يعبدون آلهة قديمة ويتبعون أفكاراً قديمة ويعيشون برغائب قديمة»[39]. وهو يدرك أنّه يتوجّه إلى القادرين على التحرّر من «سائر قيود الأمس»، وهؤلاء هم، بحسب رأيه، أشدّ الجميع قوّة.

عندما وصل جبران إلى بوسطن عام 1895، وبعدها بسنوات إلى نيويورك، كانت أميركا تعيش تحوّلات اقتصاديّة واجتماعيّة وثقافيّة كبيرة. كانت رمزاً للتطوّر الصناعي ولقدرة العالم التكنولوجي. كذلك الأمر عندما وصل عام 1908 إلى باريس لتعميق معرفته بالفنون التشكيليّة، وكانت العاصمة الفرنسيّة يومذاك تشهد انتفاضات ثقافيّة وفنيّة وأدبيّة كبيرة. وهي انتفاضات تشكّل امتداداً للحداثة التي شهدها الغرب في القرن التاسع عشر. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تلك الحداثة الابداعيّة في الآداب والفنون كانت تواكب ثورة فعليّة على مستويات عدّة، فكريّة وفلسفيّة وتقنيّة وتكنولوجيّة مختلفة. لكن مَن يقرأ نتاج جبران الأدبي ويرى إلى أعماله الفنيّة، يتساءل عن مدى انفتاح جبران على تلك التحوّلات والانتفاضات وتأثّره الفعليّ بها. ولا يبدو أنّ جبران التفت بتمعّن إلى التجارب الفنيّة الجديدة التي كان الغرب مسرحاً لها آنذاك. بل أنّه

---

(37) المصدر نفسه، ص 293.

(38) المصدر نفسه، ص 294.

(39) المصدر نفسه، ص 295.

عبّر، أحياناً، عن موقف سلبي حيالها، معتبراً أنّها مجرّد تجارب عرضيّة لا تمسّ جوهر الفنّ. وهذا ما تكشف عنه يوميّات ماري هاسكل وبعض رسائل جبران إليها، وكذلك ذكريات صديقه النحّات يوسف الحويك في باريس[40].

فضّل جبران البقاء في إطار الفنّ الكلاسيكي الذي عرفه القرن التاسع عشر، سليل فنّ النهضة الإيطاليّة. وهو اعتبر، كما أشرنا، أنّ هذا الفنّ سوف يبقى وما دونه سيسقط مع الزمن. وهذا ما يجعلنا نفهم علاقته وتأثّره بفنّانين من أمثال وليام بلايك وكاريير وأوديلون رودون وأوغست رودان وبوفيس دو شافان...

إلاّ أنّ عدم التفات جبران إلى مسار التطوّر الفنّي والأسئلة الفنيّة الجديدة التي كان يطرحها الفنّانون في تلك الحقبة، لم يمنعه من الالتفات إلى واقع تلك المجتمعات التي تغلّب المادّة و«تسير على عجلات»، بحسب تعبيره. أمّا موقفه من المجتمع المصنَّع ومن هيمنة الآلة فيطالعنا في مخطوط غير منشور (موجود في «متحف جبران» في بشرّي وأوتي لنا الاطلاع عليه أثناء تحضيرنا معرض جبران في باريس والكاتالوغ المرافق له). في هذا المخطوط ينتقد جبران المبالغة في تفسير كلّ أمور الحياة، بما فيها المسائل الروحيّة، بصورة آليّة، وبأسلوب آلي.

لكن هذا الانتقاد لهيمنة اللغة الآليّة والتفسير الآلي لشؤون الحياة المعاصرة لا يعني، بالنسبة إليه، رفض كلّ شيء في عصره ومحيطه والعيش بالذكرى في ما مضى من العصور، ولا يعني أنّ من

---

(40) يوسف الحويّك، «ذكرياتي مع جبران (باريس 1909 – 1910)»، حرّرتها إدفيك جريديني شيبوب، مؤسّسة نوفل، الطبعة الثانية، بيروت 1979.

يشتغل بالفنون الجميلة يكره الأمور العمليّة وينكر الآليات والرياضيات، بل هو يوضّح رأيه بقوله إنّه «يؤمن بوحدانيّة الحياة»[41]. يقول في هذا الصدد: «أؤمن بضجّة الآلات الحديديّة إيماني بتغريدة الشحرور في غابة منفردة بين التلول. أؤمن بالعلوم العمليّة المؤسّسة على الاستقراء الحسّي إيماني بتلك الأشعّة الخفيّة التي تلامس أرواحنا فننظم قصيدة أو ننشد أغنية أو نرسم صورة. أؤمن بالرياضيات وأعانق جسدها المثلج إيماني بمواكب الأحلام التي نراها ونحن مستيقظون. . .»[42]. ينبع هذا الإيمان، لدى جبران وبحسب تفسيره، من أنّه ينبغي ألاّ نتوهّم أنّ «شجرة الحياة لا تعطي سوى ثمرة واحدة»[43].

في حفل أقيم في أميركا، عام 1920، لتكريم طاغور، نشبت مشادة بين جبران وطاغور حول أميركا. فطاغور صوّر أميركا بلداً جشعاً متهالكاً على المادّة، وانبرى له جبران يقول إنّ الروح قد تتجلّى في الآلة، وإنّ المادّي والروحي ليسا بالمتضاربَين، لكن الروح توجد في الحياة كلّها وفي الأشياء كافة[44]. ويشكّل موقف جبران هذا، بالإضافة إلى موقفه من العلاقة بالغرب، الوارد في مقالته «مستقبل اللغة العربيّة»، أساساً أوّلياً لحوار ثقافي بين الشرق والغرب، بعيداً عن الأفكار المسبقة.

إن ما يميّز جبران، في أدبه ومواقفه وأفكاره، هو، كما سبق أن رأينا، تركيزه على الإنسان في علاقته مع نفسه، مع الآخر ومع

---

(41) مخطوط من مقتنيات متحف جبران في بشرّي.
(42) المصدر نفسه.
(43) المصدر نفسه.
(44) «أضواء جديدة على جبران»، ص 218.

الكون، إنطلاقاً من نزعة إنسانيّة خالصة. فهو فوق التعصّب الديني والقومي وفوق الانتماءات الضيّقة. وهو مع ما يفتح الآفاق ويوسّع الأماكن. إنّه مع هذه النزعة التي توحّد بين الإنسان والطبيعة، ونجد أصداء لها عند بوذا وفي الثقافة الهنديّة السابقة لوصول كولومبس إلى أميركا. وليس هناك ما يعبّر عن كثافة علاقته بالطبيعة وعناصرها أكثر من تلك العبارة التي تلفّظ بها مرّة أمام بربارة يونغ، وكان آنذاك منكبّاً على كتابة «حديقة النبي»: «هذه الأرض المخلوقة، والتي لا مثيل لها، هي من طبيعة الحلم الأوسع الذي لم يحلم الله بمثله. كلّ ما ينبت في هذه الأرض السمراء، كلّ جَذْر، كلّ شجرة وغصن، كلّ بُرعم، وثمرة وغَريسة، كلّها أولادي وهي مَن أعشق وأُحِبّ»[45].

مهما اختلفت الآراء في نتاج جبران الأدبي والفنّي، فإنّ صاحب كتاب «النبي» يبقى رائداً ومجدّداً. كذلك فإنّ آراءه في بعض المسائل، كتلك التي تطرّقنا إليها، لا تزال حيّة، تحمل ردّاً على عصور التطرّف والظلامية التي تجتاح منطقتنا. هكذا تبقى تجربة جبران، بالإضافة إلى كونها شرفة مفتوحة على العالم، إحدى المحطّات الفاصلة في تاريخ الثقافة العربيّة الحديثة، وهي محطّة جاء من يرفدها من بعده بروافد أخرى، ويمدّها بِطاقات جديدة. فثمّة مبدعون لم ينكفئوا عن العطاء أمام الصراعات السياسيّة الخطيرة وأمام الحروب المتواصلة، بل استمرّوا يعبّرون عن الروح العميقة لشعبهم، مؤكّدين، عبر الكتابة والفنّ دائماً، انتماءهم إلى ما يجعل الحياة تستحقّ الحياة.

---

(45) بربارة يونغ، «هذا الرجُل من لبنان»، This Man from Lebanon، منشورات ألفرد كنوف Alfred Knof، نيويورك 1931.

أسادور: حارس الأنقاض(*)

I

من أيّ غَورٍ يخرج أسادور، البدائي والمتوحّد، الغريب والمنكفئ على نفسه، الغاضب وما من شيء يعزّيه؟ من أيّ قلق يأتي، ومن أيّ يأس متفجّر يفتح الأبواب ولا يغلقها، ويكتوي بنار نفسه؟

في نظره، أولاً، نقتفي أثر لوحته، ونظره يتبدّل بين موقعَين: محترفه القائم في شارع «دراغون» في الدائرة السادسة من باريس حيث يكون وجوده مرتبكاً حيال وجود أعماله غير المنجزة دائماً، ومقهى «الفلور» الذي يبعد خطوات عن محترفه، وفيه تسرح النظرة صافية وملتبسة كالذهب العميق في الأيقونات البيزنطية. من هنا تبدأ لوحة أسادور، بين ظاهر وباطن. بين خارج يجعله من روّاد المقهى ومجرّد وجه بين الوجوه العابرة، وداخل ينطوي على مجازفة كبيرة. أمّا في محترف الفنّان فاللوحات هي المكان والفسحة ضيقة لا تتسع

(*) هذه القراءة في أعمال أسادور نُشِرت في كاتالوغ المعرض الذي أقامه له «مسرح المدينة» في بيروت بين الرابع عشر والثلاثين من نيسان / أبريل 1993. أعيد نشر النص مع تعديلات في صحيفة «الرياض»، 29 أيلول / سبتمبر 2005.

إلاّ له وحده لفرط ما هو داخلي. يأخذ فقط ما تأخذه من الأرض جذورُ شجرة.

مع الحفر بدأت رحلته في الستينات، واكبتها رحلات أخرى مع المائيات والزيتيات يلتفت إليها كلما شعر أنه في حاجة إلى التلوين. أساليب وتقنيات كثيرة يتحرك ضمنها. أصوات متنوعة تنطلق من حنجرة واحدة وتمضي في اتجاه واحد.

II

تتشكّل لوحة أسادور من حروف وأرقام وركام ومركّبات هندسية. مربّعات ومحاور ودوائر وزوايا مستقيمة وخطوط. لكنها أشكال دائمة التحوّل ولا تستقرّ على هيئة ثابتة. المربّع يتحوّل إلى مستطيل وإلى مضلّع رباعي غير متساوق. المثلّث يتداخل في مثلّث آخر، يصبح مسلّة أو هرماً، تضيق قاعدته أو تتسع. أما المربّع، فلا يدخل في اللوحة كعنصر من عناصرها فقط، وإنما يشكل أيضاً، في حالات كثيرة، الخلفية الثانية لها. الخطّ الافقي ترتفع فوقه الأنقاض. يعلو في اللوحة أو يتوسطها أو ينكسر فينحدر إلى أسفل ويضيع. يرسم أسادور كمن يجلس على الشاطئ مدفوعاً برغبة دفينة في أن يخطّ على الرمل أشكالاً يعرف أنّ الموج سيأتي ويمحوها. الأشياء والعناصر التي يرسمها تبدو في ظاهرها وثائقية مرجعية كأنها صفحات من كتب الخيمياء القديمة وعلم الفلك. أبجدية تنطلق من الواقع لكنها لا تُحاكي الواقع. إنها إشارات في فضاءات غريبة يغدو معها عالم أسادور المليء بالأشياء عالماً خالياً من الأشياء. عالم المفاهيم التصويرية يصبح غير مرئي. اللوحة هنا ليست مرآة تعكس ما تراه، بل أداة تعزّز المشهد الوهمي، وتضاعف لدينا الإحساس

بالسراب بقدر ما توهمنا بأننا أمام واقع محدَّد.

في هذا الإطار، تلتقي مسيرة أسادور - إذا ما دفعناها إلى أقصى حدود منطقها - بأعمال ماليفتش: «أبيض على أبيض». أليست تلك الأعمال، على نحو ما، التجسيد الأمثل للاّتصوير وبلوغ البياض الكامل الذي يقابله، على مستوى الشعر، التجربة التي عرفناها مع مالارميه؟ إنّ الطريقة التي يعتمدها أسادور، بدوره، هي كذلك مسعى لغياب العناصر والألوان، كأن التوق إلى حضور كامل لها يفضي، في الضرورة، إلى غيابها.

يلتقي أسادور بماليفتش أيضاً من خلال أعمال تعكس نظرة إلى المشهد من فوق، من الطائرة. كما لو أنّ الفنان يقف على مسافة من العالم، فيبدو العالم بمثابة ظلال واهتزازات على خلفية هندسية صارمة. تصبح مساحة اللوحة هي المدى اللامتناهي للكون، وقد تحرّرت الأشياء من الجاذبية التي تربطها بالعالم ودخلت في مدار آخر. الهندسة الواقعية تصبح، من خلال تمثّلها على يد الفنان، «هندسة متخيّلة». هكذا تشهد لوحة أسادور على انهيار عالم «بائس» من خلال تصويرها له، لا كما يبدو في الظاهر، بل كما يبدو من داخل. إنه الهدم المنظَّم الذي يستعمل الفنان في صياغته الوسائل ذاتها التي يستعملها البنّاؤون: البركار، المسطرة وأدوات الحساب. أسادور يصوّر الهدم والخراب برصانة مَن يبني، وبالأناقة التي صوّر بها جيروم بوش كلّ تلك الأهوال المريعة. لكن إذا كانت مخيّلة بوش قد اغتذت من عصره الذي عايش غروب القرون الوسطى مع ما ينطوي عليه هذا الغروب من المآسي والأهوال (أليس لكلّ زمان مآسيه وأهواله؟)، فإنّ مخيّلة أسادور تغتذي، هي الأخرى، من مدن تحترق بدءاً من أرمينيا وانتهاءً ببيروت... إلاّ أنّ لوحة أسادور،

على عكس لوحة بوش، لا تستدعي التأمّل الديني والصوفي، بالإضافة إلى أنّ حالة الدمار، بالنسبة إليه، حالة نفسيّة في المقام الأول، وهو لا يتبيّنها فقط في المدن التي هدمتها الحروب، وإنما أيضاً في المدن الغربية التي تعيش اليوم ذروة ازدهارها. وما الأشكال نصف الدائرية المثبتة في الأرض بدعائم من حديد صلب، وما المصانع الغريبة والمخيفة التي تتصاعد منها الأبخرة والدخان وتذكّر بفيلم «متروبوليس» لفريتز لانغ، إلاّ لتأكيد رعب عالم الآلة الصناعية. أسادور يلج قلب المدينة المعاصرة مثلما يلج ألبرتو جياكوميتي عمق الوجه الإنساني، والكائنات التي يرسمها هي من طبيعة تلك المدينة، فما سرّ هذه الكائنات؟

III

من العناصر التي تتألّف منها لوحة أسادور كائن آلي صغير يمسك دائرة أشبه بدولاب، ويقف وحيداً على سطح اللوحة. كأنه آدم آخِر الخليقة: حارس الأنقاض والأرض اليباب إلى الأبد.

لا هويّة للكائن الآلي الذي يرسمه ولا روح. غريب ويومئ بخطوة واحدة. يخطو ولا يتقدّم، بل يظلّ في موقعه فوق الأنقاض كتلك الظلال التي تخلّفها الإشعاعات النووية. عندما يغيب هذا الكائن الغريب عن أفق اللوحة، وعندما يقترب الحفر أكثر فأكثر من الوجه، يطالعنا قناعٌ ولا نجد للوجه أثراً. كأنّ القناع في محفورة أسادور أكثر صدقاً من الوجه نفسه، أكثر أمانة للجوهر. ولا حاجة لقناعه أن يكون كأقنعة الفراعنة من ذهب، أي من لحم الآلهة الذي لا يفسد ولا يتحلّل، حتى لو كان يعتمد غالباً، كمثل الفنّ الفرعوني، على النظرة الجانبية التي تحدّق في المجهول والماوراء

والمطلَق. قناع أسادور دقيق الملامح والقسمات، غريب ونافر وفيه مسحة من ألوهة عدائية وغاضبة. ويبدو أسادور، في سياق بعض أعماله، سواء احتلّ الوجه فضاء المحفورة كلّها، أو ذاب في ركن من أركانها، كأنه يُسقط على اللوحة مشاعر الغضب التي يهابها وينفر منها. أو كأنه يسعى، من خلال تعبيره عن هذه المشاعر، إلى التخلّص منها أو على الأقلّ التخفيف من وطأة حضورها في نفسه، هو المحاط في محترفه بتماثيل صغيرة لبوذا بابتسامته الساكنة ونظره الخفيض، وقد جاء بها من رحلاته الكثيرة إلى بعض الدول الآسيوية حيث يعرض أعماله.

في السبعينات، ركّز أسادور على رسم القناع. قناع يغطّي وجه كائن أندروجيني. حين تدنو منه ريشة الفنان وتتحدّد المعالم والقسمات، يتكشّف البُعد الأنثوي للوجه. ولئن ظهرت المرأة في نتاج أسادور أو لم تظهر، فهي حاضرة. في كواليس لوحته تقف، بجوار الوقت. وإذا كان الوقت موجوداً ولا يمكن تشخيصه، فإن المرأة مشخّصة في اللوحة. قوامها حاضر، وجوهها وأقنعتها أيضاً. تتحرّك ضمن حيّز من التناقضات تدفع علاقته بها نحو صراع لا يمكن تجاوزه أبداً. صراع تتحوّل معايشته اليومية إلى أسلوب وطريقة عيش. يقول أسادور: «القناع حجاب. من الأفضل أن نعيش مع الأقنعة وأن لا نعمل على تعريتها حتى لا ندرك ما وراءها. إزالة الأقنعة تدفع الى الخيبة. يجب ألاّ نذهب بعيداً في معرفة الأشياء. القناع يحفظ السر ويعيّن المسافة الضرورية بيني وبين الأشياء. يحمي ويساعد. ولو كان في استطاعتي الاكتفاء بالقناع لأحببته، ولكان ذلك أجمل بكثير. الأقنعة لم تخيّب ظنّي أبداً. ما وراء الأقنعة تكمن الخيبة الكبرى». ألا يذكّر هذا الكلام بالموقف الذي عبّرت عنه

مارغريت يورسنار في قصة بعنوان «كيف تمّ إنقاذ وانغ فو؟»، في كتابها «حكايات شرقيّة»: «كان وانغ فو يحبّ صورة الأشياء وليس الأشياء نفسها». هكذا تتعارض الأشياء وتتكامل. وفي هذه الإزدواجية الصارخة يعيش أسادور حياته ولوحته ويعيش توازنه الصعب الذي يجعل منه بهلواناً يسير فوق هاوية. . . إنه أسير هذه اللحظة الفاصلة بين التوازن واللاتوازن، بين النهوض والسقوط. يتآكله القلق من كل جانب.

IV

آلية الشخوص في لوحة أسادور وتعايش هذه الآلية مع الأشكال الهندسية الصافية تقرّب الفنّان من جيورجيو دي كيريكو وتكشف عن علاقته العميقة به، خاصة في مرحلته الميتافيزيقية. يقول أسادور عن دي كيريكيو: «يفاجئنا المناخ الذي تشي به لوحته وأعماله تبلغ درجة كبيرة من البساطة والتعقيد في آن واحد. فهو قادر على ابتكار عوالم من خلال عناصر بسيطة جداً. يكفيه أن يضع عنصرين، الواحد منهما بجانب الآخر، حتى ينجلي أمامك، فجأة، شيء رائع».

ما يقوله أسادور عن دي كيريكو إنما ينطبق عليه هو نفسه أيضاً. ومثل دي كيريكو الذي تعارضت توجّهاته مع توجّهات الفنّ الحديث في مطلع القرن العشرين، يبتكر أسادور جواً غرائبياً مبهماً انطلاقاً من ديكور يستقي مادّته الأولية وعناصره من الواقع، لكنه، كما سبق أن ذكرنا، يذهب أبعد من الواقع فيمنح الأشياء هوية مستقلة عن هويّتها السابقة، ويقذفها في حالة من الجمود والثبات، وفي وقت خارج الوقت. «إنه وقتُ البدايات، الوقت الذي لا يسيل»، على حدّ تعبير ميرسيا إلياد. إلى ذلك، فإن لوحات أسادور

تدفع تجربة دي كيريكو إلى أقصى حدودها ومعانيها، على خلاف الفنانين السوريساليين الذين استهوتهم تلك التجربة، لكنهم توقّفوا عند مظهرها الرمزي ولم ينفذوا إلى أبعادها ودلالاتها العميقة.

في لوحة أسادور، يتمّ اللقاء بين الماضي والحاضر بطريقة غير مرتقبة. من سحر الحضارات الفرعونية وما قبل الكولومبية والفنّ اليوناني القديم والفنّ القبطي، إلى قوّة الخطّ المتمثلة في أعمال جيوتّو وأوتشيلّو ومازاتشيو وبيارو دي لا فرنشسكا، مروراً بالشكل الهندسي المتين عند دي كيريكو، تختلط التجارب والأزمنة، ولا يبقى من الفنّ سوى الجانب الجوهري الذي لا يمكن تصنيفه وتبويبه.

أسادور خارج التصنيفات والمدارس. الرسم والخطّ، بالنسبة إليه، يأتيان قبل التلوين. وهو، من هذا المنطلق، يبتعد عن الانطباعيين وعن الذين حملوا لواء «التجريدية الانطباعية»، لأنه يرى في تجاربهم «شيئاً من الميوعة»... وأسادور الذي يحسب أدقّ تفاصيل عمله لا يتردّد في ملاعبة الصدفة. يقول في هذا الصدد: «إن الصدفة هي التي تقودك، أحياناً، وتوجّهك وتفتح أمامك آفاقاً جديدة». ذات مرّة، كان أسادور يطلعني على إحدى لوحاته الزيتية. تعثّر ضوء اللمبة بإناء يستقرّ على الطاولة، فجاء منه ظلّ وانتشر على الطرف الأبيض من اللوحة، مما أحدث تمايزاً بين أبيضَين. في اليوم التالي، عدتُ إلى محترفه وكان نهار. لم نكن في حاجة إلى إنارة لكي نستدلّ على طريقنا إلى اللوحة. النور يأتي من الخارج واللمبة مطفأة، لكن ظلّ الأبيض على الأبيض كان لا يزال يمكث هناك بعد أن سمَّره الفنّان في مكانه وجعله جزءاً من العمل.

أشبه بمتاهة هي لوحة أسادور، وبفخاخ ينصبها الفنّان لنفسه.

لوحته يلزمها أكثر من أربعة فصول لكي تكتمل، ولا تكتمل. إنه دوران حول النفس إلى ما لا نهاية. أو صراع حادّ مع الوقت الذي يخترق البُعد الوجودي للوحته، ويكمن في خلفية شخوصه وكائناته وأشيائه التي تملأ مساحة اللوحة، بل هو في خلفية أجوائه ومناخاته وعوالمه: «أنا مسكون بالوقت»، يقول أسادور. «بمقدار ما يتقدّم الوقت، يمحو. وهو مرتبط بالنسيان والموت، ولا نستطيع أن نفعل شيئاً من أجل إيقافه: ثمة ما كان ينتمي إلى الحاضر وما عاد حاضراً. ماضياً صار».

V

في لوحة أسادور تتعارض الأشياء وتتزاوج في ما بينها. يصوغ ديكوره وعناصره المتعدّدة كما يصوغ ألوانه ويبحث عن الإيقاع في قلب اللاإيقاع، كأنّ مشروعه انعكاس لعبارة نيتشه: «الجليد قريب. الوحدة هائلة – لكن كلّ شيء يرتاح في الضوء بهدوء كامل».

يتقن أسادور أساليب الحفر على أنواعها، ومحفوراته كالمنمنمات تزخر بجملة من الكائنات والعوالم في بقعة صغيرة ضيّقة. ينفتح دائماً على تقنيات أخرى. يشتغل على المائيات والتمبرا ويحاول أن يجمع بينهما. من هذا الجمع تخرج الألوان زاهية نضرة. حتى الأسود هنا له بريق خاص ومتميّز. يبقى أنّ تجربة أسادور مع اللون تبلغ أقصى مداها في لوحاته الزيتية، ويتجلّى ذلك في الأخص من خلال عمله على المادة، وضبط المزاوجات بين الألوان وتدرّجاتها: ليّنة دقيقة وحادّة قويّة، لمّاعة وغير لمّاعة، رمادي غامق مقابل رمادي فاتح. غشاوة ووضوح. صفحة ملساء نظيفة وأخرى، بجوارها، خشنة ناتئة على خربشات. بقعة الضوء في

الأعمال الزيتية تزداد اتساعاً، واللون يعبّر عن نفسه بوضوح كامل. يمنح المأساة التي يغنّيها أسادور بُعداً غنائياً. صار الحطام نفسه عرساً من الألوان. أصفر، أحمر، أحمر طيني، برتقالي، أزرق. ألوان متفائلة لعالم يتصدّع ويغرق كأنه محكوم بالتفكّك الدائم والانهيار. العمل الذي ينجزه أسادور اليوم، والذي بدأ يتبلور منذ نهاية الثمانينات، يبدو امتداداً لجدليّة الوجه - القناع التي طالعتنا في أعماله السابقة. في أعماله الجديدة تنفتح تجربته الفنية على مزيد من الأسئلة والاختبارات والاحتمالات.

داخل متاهاته، بعيداً عن التظاهرات الفنية المعلَنة، يرسم أسادور. وهو يرسم لينسى، ليخفّف من وطأة الوقت والأسئلة المتعلّقة بالوجود والتي، بحسب رأيه، لا يمكن الإجابة عنها على الإطلاق. يقول أسادور: «لا يتوخّى الفنّ الوصول إلى شيء أو تأكيد شيء»... يقول هذه الكلمات ويطول الصمت. الرسم ينقذ الفنّان من الكلام. هو الذي اختار مكان إقامته خارج فعل القول، كأنه يؤمن مع أنطوان دو سانت اكزوبري أن «الكلمة مصدر لسؤ الفهم». وحين يتكلّم ينفض الغبار عن صمته ليس إلاّ. يتوقّف أحياناً في منتصف العبارة لا لتردُّد ما، أو لعدم معرفة بما يريد، بل لشعور لديه بأنّ نقيض ما يقول صحيح أيضاً.

ينقل المهندس المعماري لوكوربوزييه عن أحد الملحدين قوله: «أحبّ أن أبني كنائس». هكذا أسادور الذي يعيش ويرسم خارج اليقين. يبني «الخراب الجميل» ولسان حاله: حين تنطلق الهجرات الكبيرة للعصافير في اتجاه واحد محدّد، ثمة عصفور مريض يذهب في اتجاه آخر، وربّما في اتجاه الحائط... من يدري؟

شهرزاد أو تأنيث العالم(*)

«المكان الذي لا يؤنَّث لا يعوّل عليه».

ابن عربي

I

عادت فرنسا، مرة أخرى، لتبتكر الحدث حول حكايات «ألف ليلة وليلة» من خلال الترجمة الجديدة التي صدرت عام 2005 عن دار «غاليمار» الباريسية ضمن سلسلة «لابلياد» وتحمل توقيع كلّ من الباحث والشاعر الجزائري جمال الدين بن شيخ، المتخصّص في الأدب العربي في القرون الوسطى، والمستعرب الفرنسي أندره ميكال، الكاتب والمتخصّص في الحضارة العربية والإسلامية.

في تصديره الجزء الأول من الحكايات، وهو مهدى لذكرى أنطوان غالان، يتوقف أندره ميكال عند أسرار «الليالي» وخفاياها، ولادتها في الشرق وأفولها هناك، ثم اكتشافها في فرنسا مع غالان، كما يتوقف عند أسباب نجاحها في العالم الغربي من خلال الترجمات الكثيرة التي رأت النور من إنكلترا إلى ألمانيا فإسبانيا. . . ويركّز على الراوي – وهو هنا شهرزاد – في بلوغه ذروة القصّ الشفهي، ويلاحظ

(*) نُشر هذا البحث في «ملحق النهار»، العدد 701، 14 آب / أغسطس 2005.

أنّ كلّ شيء يمّحي مع مرور الوقت وراء المبدأ الذي يحرّكه، ألا وهو تلك المخيّلة التي لا تنضب. وقبل أن يتكلّم على «الليالي» ومضامينها وحبكتها يمعن في رسم الإطار الذي احتضنها، أي «الحضارة العربية - الإسلامية التي أهدتنا إياها»، على قوله.

ويعرض المترجِمان للمصاعب والتحديات التي واجهتهما أثناء الترجمة. ولقد اختزلاها بثلاثة تحديات أساسية. التحدي الأول يكمن في طبيعة الكتاب الذي لا تمكن إحالته فقط على البيئة الشعبية والشفهية، فالشعر الذي فيه والسجالات الأدبية واللاهوتية، وغيرها من المسائل التي تحتاج صياغتها إلى سعة اطلاع ومعرفة، تشهد لتعددية أساليبه وثراء مقارباته وتنوع المصادر التي جاء منها. فإذا كانت بعض الحكايات بدأت في الأصل بصورة شفهية قبل أن تأخذ طريقها إلى التدوين، وإذا كانت تستوحي البيئة الاجتماعية التي انطلقت منها وفي الأخصّ في مصر وسوريا ودول المغرب العربي، فإن طبعات القرن التاسع عشر تدخلت في صياغة المخطوطات وجعلت فقرات كثيرة منها أقرب إلى العربية الفصحى البسيطة، كما مارست عليها نوعاً من الرقابة فاجتزأت مقاطع منها باسم التقاليد والقيم.

التحدي الثاني له طابع ألسني يتعلق باللغة العربية واستراتيجيا السرد، كما يتعلق بالعبارات المكرورة وصيغة التقديم والتأخير وغياب لحظات الاتصال والانفصال أحياناً، وتداخُل القصيدة والنص المنثور الذي ينضح بالمحكية. أما التحدي الثالث والأخير فيتجسد في ترجمة القصائد نفسها وهي المرة الأولى يُصار فيها إلى ترجمة الشعر بهذه الكثافة في الحكايات وخصوصاً أنها تحتل حيزاً كبيراً وتبلغ قرابة 1250 قصيدة. من هنا كان على المترجمَين أن يأخذا في

الاعتبار هذه المسائل ويستحدثا أسلوباً ولغة ومفردات تتلاءم مع المتن العام للحكايات. وهذا ما جعل العمل مشروعاً رائداً ولحظة مهمة في تاريخ ترجمة هذا الكتاب.

إنها «ترجمة القرن الحادي والعشرين» كما كان يحلو لجمال الدين بن شيخ أن يردّد أمامنا وكنا لا نزال في أواخر الثمانينات من القرن العشرين. وهي ترجمة تراعي زمانها وتفيد من مكتسباته العلمية وخصوصاً على مستوى الفكر النقدي والدراسات اللغوية، أي أنها مشبعة بوعي نقدي لوظيفة اللغة ودورها، ولغتها هي لغة العصر الذي نعيش فيه، كما أنها تأخذ في الاعتبار العلاقة المتشابكة بين المحكي والمكتوب في الحكايات. هذا فيما ترجمة المستشرق الفرنسي أنطوان غالان كانت تراعي ذهنية القرن الثامن عشر ومفرداته واعتباراته الأخلاقية. أما ترجمة ماردروس (القرن التاسع عشر) التي استندت إلى نسخة بولاق فذهبت أبعد ذلك، وعملت مخيلة المترجم على إضفاء المزيد من المواقف الغرائبية والإباحية. تبقى ترجمة رينه خوام التي اعتمدت على المخطوطات الموجودة في «المكتبة الوطنية» في باريس، وجاءت الأكثر تقيّداً بحرفية النصوص.

عوامل عدة تمنح ترجمة بن شيخ وميكال القوة والصدقية، أبرزها المعرفة العلمية الموسوعية التي يتمتّع بها المترجمان وتعمّقهما في دراسة الحضارة العربية والإسلامية وآدابها، وهما، فضلاً عن ذلك، أديبان وشاعران مما أتاح لهما الجمع بين البحث العلمي القائم على منهج صارم ورؤية دقيقة من جهة، والحدس الشعري والأدبي من جهة أخرى. ثم أن الترجمة الجديدة محصّلة عقود من العمل على «ألف ليلة وليلة»، تراثاً وتاريخاً وأدباً ولغة. صحيح أن الاهتمام بالكتاب بدأ منذ القرن الثامن عشر في فرنسا، لكنه بلغ

أوجه بالفعل، في وصفه مادة للبحث العلمي، في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، وقد صدر لجمال الدين بن شيخ وأندره ميكال عدد من المؤلفات حول «الليالي» سبقت الترجمة وواكبتها في كثير من الأحيان.

لا بدّ من الإشارة هنا إلى أن أنطوان غالان الذي أخرج «الليالي» من عزلتها ووضعها في قلب النتاجات الأدبية والإنسانية، لعب دوراً شبيهاً بالدور الذي لعبه، في وقت لاحق، جان فرنسوا شامبليون الذي وضع حداً لذاك الكسوف الطويل الذي عاشت في ظله اللغة الهيروغليفية بل والحضارة الفرعونية ككلّ.

في موازاة نشر الجزء الأول من ترجمة جمال الدين بن شيخ وأندره ميكال لـ«ألف ليلة وليلة» (ضمّ هذا الجزء 327 ليلة من الليالي و1250 صفحة)، أصدرت الدار أيضاً ألبوماً فخماً في عنوان «ألبوم ألف ليلة وليلة» ويشكل امتداداً للحكايات وأجوائها، كما يتناول أثرها في المخيلة الغربية في جميع الحقول والميادين، ويحتوي على صور ومحفورات وصفحات من مخطوطات الترجمات الأولى وأغلفتها، وقد اختارتها وعلّقت عليها الباحثة في «المركز الوطني للبحوث العلمية» في فرنسا مارغريت سيرونفال المعروفة بدراستها للحكايات عبر الترجمات الفرنسية والإنكليزية، وبتاريخ تزيين هذه الحكايات.

لدى وصول الحكايات إلى الغرب في القرن الثامن عشر مع غالان كانت نصاً بلا صور وتنتمي إلى تقليد يحيل الصورة على خطوط هندسية لامتناهية وعلى إيقاعات الخطّ المتشعبة والدقيقة. وصلت إذاً مع غالان، ومع غيره من المترجمين في القرن التاسع عشر، ودخلت في حضارة تشكل الصورة أحد مكوناتها الأساسية.

هكذا كانت الحكايات مصدراً لألوف الكتب المصوّرة التي تكشف، عبر الصورة، حساسية الغرب بالنسبة إلى نص يأتي من الشرق. ولقد ساهم في إنجاز هذه الصور فنانون تشكيليون وحفارون ومزينون. ولم يتوقف أثر «ألف ليلة وليلة» على الفنون التشكيلية بل ذهب أبعد من ذلك فطاول المسرح والأوبرا والسينما وحتى الإعلانات.

في سياق التأريخ للحكايات أيضاً، توقفت مارغريت سيرونفال عند حادثة حصلت في القاهرة عام 1896. ففي قاعة سفلية لصرح قديم وفي أنقاض مدافن قديمة، تم العثور على محفوظات ووثائق لم يعبث بها الزمن ولا حروب البشر منذ مئات السنين. وعندما أخرِجت من مخابئها بيع الكثير منها وتبعثرت أجزاؤها في العالم أجمع. بين هذه الوثائق كان ثمة ورقة متآكلة وصلت إلى أميركا. هناك أيضاً كان على هذه الورقة أن تنتظر أكثر من خمسين عاماً قبل أن تلمحها عين أحد العلماء الذي عمل على تفكيك حروفها.

على بقايا تلك الصفحة الوحيدة الناجية من مخطوط قديم خُطّ بشكل واضح التاريخ التالي: 879. أما الكلمات التي احتوتها والناجية من الزمن فتأتي على ذكر شهرزاد وأختها المتواطئة معها دينارزاد. ولا ذكر فيها أبداً لشهريار الذي أراد أن يثأر من زوجته التي خانته بقتله جميع نساء الأرض. لكن لا شك في أن شهريار الغائب عن هذه الصفحة موجود في الصفحات الأخرى من هذا المخطوط الضائع، أو أنه يوجد، ربّما، على الصفحة نفسها لكن أحرف اسمه تبدّدت مع الكلمات والأحرف المتناثرة. إنها المرجع الأقدم لـ«الليالي»، ولا ندري ما إذا كان ثمة صفحات أخرى من الكتاب كتبت قبل القرن التاسع.

الحكايات التي اعتمدت عليها شهرزاد لتطيل بها حياتها وتنقذ

بنات جنسها من الهلاك، هذا الإكسير من الفتوّة الأبدية تحول مع الوقت إلى نافذة يأتي منها الضوء الفاتن، القادر على محاربة السأم والتخفيف من وطأة الزمن العابر. عام 1890، جاء على لسان كيبلينغ: «إذا سمعتَ نداء الشرق، فإنكَ لن تسمع شيئاً آخر غيره على الإطلاق». نداء الشرق هذا يأتي من جانب البدايات الدائمة، المشرّعة على العالم. وهذا ما نستشفّه أيضاً في السؤال الذي طرحه جمال الدين بن شيخ كمنطلق لكتاب «ألف ليلة وليلة أو الكلمة الأسيرة» الصادر عن دار «غاليمار» عام 1988: «ما الذي يجعل من حكايات «ألف ليلة وليلة» كنزاً من كنوز الثقافة العالمية ومكاناً للحلم حيث القول والفعل ليسا سوى لحظات من حقيقة واحدة؟». نفهم مغزى هذا السؤال عندما نسمع بن شيخ يقول إن «ألف ليلة وليلة» ليست مجرد مجموعة من الحكايات المسلية. فالنص العميق يذهب أبعد من ذلك ويأخذنا إلى زمن لا يزال فيه السحر هو الذي يعالج أسرار العالم.

يتناول هذا الكتاب بالتحليل حكايات يدور معظمها حول موضوعات الحب والمرأة، والنظرة المضمرة إلى المرأة والموقف منها. أما الحكايات التي اختارها بن شيخ فهي على التوالي: حكاية الوزير نور الدين وشمس الدين، حكاية قمر الزمان وبدور، حكاية أبو صير وأبو قير وحكاية حسيب كريم الدين وملكة الحيّات. وإذا كان بن شيخ يستهل كتابه بدراسة الحكاية التي تمهّد لجميع الحكايات، أي الحكاية قبل وصول شهرزاد إليها، فهو يؤكد مسألة أساسية يمكن اختصارها بثنائية الرغبة والقانون، والمواجهة بينهما، من البداية إلى النهاية، وليس من نهاية، ومن المتلقي الأول الذي هو شهريار حتى اليوم.

يلاحظ بن شيخ أن الحكايات تحفل بالحديث عن انحراف المرأة الموصوف، هنا، بالكيد والخيانة. تلك الخيانة التي تبدأ منذ لحظة السرد الأولى، والتي هي فاتحة الحكايات كلها، مع موت الزوجتين، زوجة شهريار وزوجة أخيه، ومعهما «عبيد» القصر وأكثر من ألف فتاة. يطالعنا التركيز على طبيعة المرأة المنحرفة في حكايات عدة منها، على سبيل المثال، حكاية «الشباب المسحور» التي تحكي قصة ابن الملك محمود، سيّد الجزر السوداء الذي يرث أباه ويتزوج من ابنة عمه، لكنه سرعان ما يكتشف أنها تخونه مع رجل أسود، قبيح المظهر، وهي تستسلم له رغم معاملته الفظة لها. وفي إحدى المرات يفاجئ الملك المخدوع زوجته وهي برفقة الرجل الأسود، فينقض عليه ويجرحه جرحاً بليغاً، غير أن الملكة لا تستسلم فتهتمّ بعشيقها وتعتني به ليلاً ونهاراً، ولا تتوقف لحظة واحدة عن البكاء. وبما أنها تتمتع بقدرات سحرية خارقة، تعمل على تحويل النصف الأسفل من زوجها حجراً تضربه مئة ضربة كل يوم، ولا ينقذه منها سوى سلطان آخر يأمر بقتل الزوجة وعشيقها.

تعقيباً على هذه القصة، يكشف الكاتب كيف أن حكاية «الشباب المسحور» تتناول انحراف الملكة التي تفضّل بشاعة «العبد» وعنفه على جمال الملك وفخامة قصره. كما تتناول العشق في حدوده القصوى والمرأة بما هي نظام من الرغبات الجامحة التي تهدّد الملك والقيم والمجتمع.

في اللاوعي الجماعي للمرحلة التي صيغت فيها الحكايات تبرز علاقة المرأة والرجل الأسود في وصفها صورة للانحراف والدونية. أن تخون المرأة شرّ وأن تخون مع رجل أسود شرّ مضاعف. الأسود في الحكاية المذكورة وفي الكثير من الحكايات الأخرى، بشع وفظ

وحيواني. يقول بن شيخ إن شهرزاد وقعت في فخ أنماط من التفكير تعكس النظرة إلى المرأة بما هي مصدر للشر. غير أن «ألف ليلة وليلة» لا تشتمل على رؤية واحدة ومفهوم واحد، بل تتحرك فوق رقعة واسعة من الأفكار والموضوعات، وحكاياتها تختصر مشاعر النفس البشرية بتناقضاتها واختلافها وتنوّعها. بن شيخ يركز على قصص الحب التي تتمحور حول موضوع المرأة الخائنة. وهذا لا يعني - وهو يعي ذلك بالطبع - أن ليس ثمة استثناءات تخرج معها الحكايات عن النسق العام وتتحدث عن خيانة الرجل نفسه، وأخرى تتحدث عن الإخلاص عند المرأة وحدها أو عند المرأة والرجل على السواء.

II

ليس لشخصية شهرزاد الافتراضية من مثال لا في التاريخ الواقعي ولا الافتراضي. لا نفرتيتي ولا كليوباترا، لا سافو ولا عشتار، لا فينوس ميلو ولا فينوس دارسوس، لا ليليت ولا أفروديت، لا داناي ولا أوريديس، لا رابعة العدوية ولا تيريزا الآبليّة ولا الراهبة البرتغالية العاشقة. شهرزاد شخصية نموذجية فريدة من نوعها. جايشا تختلف عن جميع الجايشات. تختزن في شخصها شيئاً من روح العالم وجانباً مهماً من الموروث الثقافي العربي بثرائه وأبعاده. تستقوي بإرادة حياة خارقة وتحلّق فوق هاوية مشتعلة، وتلاعب، داخل القفص الواحد، أسداً جائعاً لا يرحم. تمضي في لعبتها وهي على ثقة بمقدرتها، وتعرف، في قرار نفسها، أن سلاحها أقوى من الموت أو على الأقلّ قادر على تأخيره، وفي أخبارها وحكاياتها ما يروّض النفس مهما كانت شرسة ومتوحشة.

في أفق الحكاية إذاً، كما في كل الحكايات العظيمة وفي الفنون الجميلة على العموم، يتحرك الموت. من بعيد يرافق المسافر كأنه هو الذي يرعاه ويحميه.

مشروع شهرزاد رهان على الكلمة، ليس أيّ كلمة، بل تلك المشحونة بطاقات ثقافية ومعرفية موسوعية، تستقي من التاريخ والأسطورة معاً، من الجغرافيا الواقعية والمتخيلة، وتنهل من حكايات الملوك والأمثال والحِكَم والأشعار والإشارات الحسية والمغامرات والأسفار التي لا تنتهي... في هذا العالم الذي بلا حدود كلّ شيء قادر على النطق حتى الحجارة.

ثمة رهان آخر هو الأسلوب، أو الطريقة التي تتبعها شهرزاد في سردها للحكايات والتي لا تنفصل عن وعاء السرد ويتمثل في حضورها وصوتها وحركات فمها ونظراتها ويديها، في خبثها ودلالها، ما يجعل الحكاية الجميلة أصلاً أكثر إثارة وتشويقاً، كالنبيذ الأطيب في أجمل الكؤوس.

رواية «الليالي» تجعل المرأة في المقام الأعلى للولادة، فالولادة هنا لا تنفصل عن الإبداع والجمال. الولادات الأخرى غير مضمونة. الولادات البيولوجية حقل مفاجآت وفظائع. قد تنجب المرأة الأكثر طيبة وسلاماً في العالم، الإبن الأكثر إجراماً ووحشية. وقد تكون المرأة، من حيث لا تدري في أغلب الأحيان، المصنع الذي يزوّد الحروب المقاتلين في هذا التاريخ البشري الدامي.

لا دخل للولادة هنا بالولادة هناك. ولعبة الاستيلاد - حين تتناسل الحكاية من الحكاية إلى ما لا نهاية - هي لعبة من أجل الفوز بالحياة. إنها على نقيض الولادات المحكومة بمصيرها منذ البداية

والتي تنتهي بالموت. أكثر من ذلك، تناقض هذه الحقيقة المفترَضة سلبية النظرة إلى المرأة كما تطالعنا في الكثير من الحكايات. هكذا فإن ربط القص بالمرأة له دلالاته وليس مجانياً أبداً. كأن القص، في مخيلة الذين صاغوا الحكايات، أنثوي في الضرورة، والحكاية، ليلة بعد ليلة وبتشويق متصاعد، مرادف لهذه الأنثوية العالية.

لكن قلما تمّ تناول شهرزاد من هذه الزاوية. كثيرة هي ترجمات «الليالي» وقليلة قراءة بطلتها وشخصياتها. من الكتب النادرة التي تنظر إلى شهرزاد من زاوية أخرى، كتاب في عنوان «أنثوية شهرزاد، رؤيا ألف ليلة وليلة» ويحمل توقيع الباحثة الفرنسية ماري - لاهي هوليبيك التي كانت أستاذة محاضرة في «معهد الدراسات العليا» في باريس مطلع القرن العشرين. صدر كتابها عن دار «رادو» الباريسية عام 1927 ويعتمد على ترجمة ماردروس لـ«ألف ليلة وليلة». المفارقة أن هذا الكتاب على أهميته، لا يشكل مرجعاً من المراجع التي تمّ الاعتماد عليها في تناول الموضوع في العقود الأخيرة. قد يكون السبب في ذلك نفاده منذ زمن طويل، وفقدانه. وكان عثر على نسخة منه بالمصادفة في إحدى المكتبات المختصة في الكتب القديمة في الحي اللاتيني في باريس الكاتب السعودي عابد خزندار الذي نقله إلى العربية وصدر عن «المكتب العصري الحديث» في القاهرة عام 1996.

أهمّ ما في هذا الكتاب «المجهول» أنه ينظر إلى شهرزاد في وصفها خلاصة المكتسبات الثقافية والتجارب الاجتماعية. إمرأة هي هذا الهوميروس السحري، وملحمتها الرائعة تجسيد لواحدة من أبهى لحظات الحضارة العربية. في هذا المعنى، تكون شهرزاد قد لعبت دوراً لم تعرفه القرون الوسطى في الغرب ولم تتصوره القرون

اللاحقة إلاّ بعد كثير من التردد. فشهرزاد في كتاب هوليبيك هي الأكثر تحرراً وحيوية، والأكثر إقناعاً من كل أولئك الذين أخذوا على عاتقهم عبر التاريخ تزويد العقول النهمة ولادات جديدة. هي الخبيرة في أسر الأرواح ما كانت تبحث فقط عن تسلية شهريار والترويح عن نفسه وغوايته، انتصاراً للحياة، بل كانت تسعى أيضاً، عبر الحكايات، إلى تعليم الرجل وإخراجه من غلاظته وجهله. أي أنها كانت تسعى إلى خلقه من جديد فيتطور وينتقل من الغريزة إلى الوعي، ومن الانفعال التلقائي إلى الحكم الإرادي.

إذا كان بن شيخ في كتابه «ألف ليلة وليلة أو الكلمة الأسيرة» يركّز على حكايات تتماشى مع نمط من التفكير يكرّس دونية المرأة، فإن كتاب «أنثوية شهرزاد» يكشف أن الراوية ما كانت تجاري أحياناً شهريار في موقفه من المرأة إلاّ وفقاً لمخطط يرمي إلى أهداف أخرى تصبّ في صالح المرأة وردّ الاعتبار إليها. فالحكايات لا تقدم نموذجاً واحداً لها. هناك المحظيات الفاسقات ودليلة المحتالة والجارية تودُّد وقوت القلوب وفرزاد ذات الابتسامة الوردية...

عندما يتابع شهريار مئات المغامرات التي يخوضها وينغمس فيها عدد من النماذج الأنثوية، فإنه لا يملك إلاّ أن يخفف من غلوائه وتصوّره المنحاز ضدّ المرأة، وتحلّ صور جديدة للمرأة محل تلك التي كانت تتسلط عليه. فيتعلم كيف يوائم بين جمال الجسد وسحر العقل، ويكتشف هبة الحب الحقيقي.

في هذا المعنى، «ألف ليلة وليلة» ليست توليفاً لحكايات قديمة جُمعت بمحض المصادفة. وليست فسيفساء منمّقة يراد منها الحفاظ على تراث الماضي فقط. إن المادة المتصوّرة، على ثرائها وتنوعها، ليست إلاّ قناعاً لإخفاء غاية أخرى هي التعليم، وما حاوله سقراط

في «المأدبة» لينقل إلى تلامذته نظرية الحبّ المطلق، هو ما حاولته شهرزاد مع شهريار. لقد علمته كل ما يجهله، وكل ما تعرفه، خصوصاً ما تعارف معلّمو القرون الوسطى على تسميته الفن الملكي، أو بكلمات أخرى فن طريقة الحياة نفسها.

ينظر كتاب «أنثوية شهرزاد» إلى المرأة كقيمة إنسانية، لا كمجرد أداة في يد الرجل. إنها هنا كائن من لحم ودم. وليست انعكاساً لاستيهامات يسقطها عليها الذكَر بعد أن يحوّلها محطاً للنزوات وآلة يفرغ فيها شهواته ومكبوتاته، ثم يعلن خوفه منها فيطوّقها بالقوانين ويعزلها في وضعية دونية لا قيامة فيها.

من هذا المنطلق تلاحظ الباحثة أن «ألف ليلة وليلة» هي موسوعة عصرها، أو كما جاء في الكتاب: «إن المعارف الجزئية، والمتفرقة، وكل ما يتمّ تحصيله في المدرسة، وصدف الظروف التي تؤلّف المحصلة الأولى، لا تسمح للمرء بأن يرقى إلى النظر الموضوعي للأشياء، وإلى الإدراك الشمولي الذي يتمتع به أولئك الذين يؤسسون العدالة. إنها تخلق قشوراً زائفة للعلم وتفضي إلى خلق المعلّمين، والعاطفيين، والمتصلبين، والمعمِّمين المغالين، وفي عبارة أخرى كل ما كان عليه شهريار في بداية الكتاب. وشهرزاد تقبل على هذا المسعى الشاق الذي لا سابق له، فتدمج في حكاياتها معارف عصرها، وتصقلها، وتقدمها تدريجياً على جرعات، بحيث تتمكن من التسلل إلى عقل شهريار».

لكن إضافة إلى البعد التعليمي، تطرح الحكايات على نفسها، في معناها الأبعد، مهمة هائلة ألا وهي محاربة السأم. وأي نتاج، في التاريخ الأدبي عبر العصور، استطاع أكثر من «الليالي» مواجهة هذا العدو وتحقيق انتصارات عليه؟

من طبيعة الكواكب هي شهرزاد، لا تظهر ولا تنثر أنوارها إلاّ في الليل، أي في البرهة التي يولد فيها السحر والأسرار. وهذا ما يضاعف من وقعها. في العتمة تفوح رياحينها، ومنها نستدلّ عليها. «بعطرها لا بأشواكها تدافع الوردة عن نفسها» يقول بول كلوديل. وكم تشبه شهرزاد وردة الشاعر الفرنسي.

لو يسعنا أن نتخيل هذه الراوية! بعض الأشخاص نتخيلهم من أصواتهم وبعضهم الآخر من كتاباتهم. فكيف نتخيل المرأة العاصفة؟ وهل يكفي أن نصف شَعرها ولون عينيها لنقول إننا وصفناها. بعض الوجوه لا يمكن اختزالها من طريق الوصف. شهرزاد عصية على الوصف. إنها «محلّ الانفعال»، كما يحلو لابن عربي أن يختصر المرأة، فكيف إذا كانت هذه المرأة المشعشعة كوكبة نساء!

III

لا يكتمل الحديث عن «ألف ليلة وليلة» بدون العودة إلى بورخس الذي سمع نداء الشرق واعتبر أن كتاب «ألف ليلة وليلة» فسيح وشاسع، لانهائي ولامحدود، ولا يمكن استنفاده، إلى درجة لا يعود ثمة حاجة إلى قراءته، ذلك أنه يؤلف جزءاً لا يتجزأ من ذاكرتنا. بورخس الذي سحره عنوان الكتاب واعتبره من بين الأجمل في تاريخ الكتب في العالم، قدّم قراءات شديدة الخصوصية للحكايات، ليس فقط في محاضراته بل أيضاً في نصوصه الأدبية نفسها، حتى أنه استشهد بليال غير موجودة في «ألف ليلة وليلة» بل هي من صنع خياله.

في كتاب «تاريخ الأبدية» وفي مراجعة عنوانها «مترجمو ألف

ليلة وليلة»، تناول بورخس الترجمات الأساسية التي عرفها الغرب، من الفرنسية مع أنطوان غالان وماردروس، إلى الإنكليزية مع بورتون ولاين وباين، إلى الإسبانية مع رافاييل كانسينوس أسينس، فالألمانية، وأسهب في الحديث عن أساليبها وخصائصها ناظراً إليها في وصفها أغصاناً كثيرة لشجرة واحدة. كما تحدث عن أثر «الليالي» في الأدب الغربي وتوقف عند نماذج كثيرة لعدد من الأدباء منهم لويس كارول وستيفنسن ودوكنسي.

إلاّ أن الأثر الأكبر يطالعنا في نتاجه هو بالذات، وتكفي الإشارة هنا إلى أحد نصوصه وعنوانه «فعل الكتاب» ويتحدث عن «كتاب عربي» كان في حوزة أحد الجنود في طليطلة، ولم يكن من حاجة إلى قراءته طالما أنه، مثل «ألف ليلة وليلة»، جزء من الذاكرة. «كتاب الرمل» هو الآخر يتماهى مع «ألف ليلة وليلة»، وفي القصة التي تحمل العنوان نفسه يتحدث الراوي عن إشارة وردت على زاوية من الغلاف تحيل على قداسة النص، وهو ليس الكتاب المقدس، ذلك أن الكتب كلها مقدسة بحسب بورخس، سواء أكانت دينية أم غير دينية. ثم أنه – مثل «الليالي» أيضاً – كتاب لا ينضب، وجاء فيه: «لا يمكن أن نحصي عدد صفحات هذا الكتاب إذ ليس ثمة صفحة أولى أو صفحة أخيرة. إنه كتاب الرمل». من الصحراء يأتي إذاً، ومن حيث تُشرق الشمس. وحين يبحث له عن موضع في مكتبته يخفيه وراء أجزاء من «ألف ليلة وليلة». إنه، على حدّ تعبير المؤلف، من الكتب التي يمكن أن نستبدل بها الواقع، بل أن نفسد بها الواقع. في «كتاب الرمل»، وفي نص عنوانه «المرآة والقناع»، يحكي الكاتب عن صفحة غريبة، فيقول: «لم يكن فيها وصف للمعركة. كانت هي المعركة». ويتحسس الخطر حين يفكر في النار

إذ يعتبر أن «إحراق كتاب لانهائي يصبح في الوقت نفسه ناراً لانهائية تخنق الكوكب بدخانها».

هكذا فإن حكايات «ألف ليلة وليلة» هي أحد الهواجس الأساسية التي يتحرك ضمنها أدب بورخس. في نصوصه النثرية ومنها «الملكان والمتاهتان» وفي شعره إحالات كثيرة عليها، وقصيدة كاملة عنها بعنوان «إستعارات ألف ليلة وليلة» (نثبتها في موضع آخر). نتاج يتسم بالغرائبية ويتداخل فيه الواقعي والمتخيل على خلفية من الرموز والأحاجي، مثلما تتداخل الحكايات في «ألف ليلة وليلة». وهي هذه «الليالي» كانت معبري إلى هذا الكاتب في أحد أيام حزيران من العام 1980، وكان تجاوز الثمانين من العمر. لا أنسى أبداً لقائي الأول به في فندق «الفندق» في شارع «بوزار» في باريس، بين السان جيرمان دو بري ونهر السين. كنتُ عرفتُ بمجيئه آنذاك من خبر ورد في نشرة أخبار الظهيرة في التلفزيون الفرنسي الذي تحدث عن نيله جائزة أدبية في إيطاليا.

دخلتُ باحة الفندق التي كانت تغصّ بالصحافيين وكانت آلات التصوير مثبتة وجاهزة في كل مكان. معظم القنوات التلفزيونية كانت هناك. سألتُ عنه فقيل لي إنهم ينتظرونه منذ ساعات. ثم توجهتُ إلى مكتب الاستقبال في الفندق فجاءني الجواب: «عليكَ أن تسأل ماريا كوداما». ماريا كوداما! أعرف هذا الإسم، قلتُ في نفسي. فقد ورد في إهداءين لمجموعتين شعريتين لبورخس هما «الرقم» و«المتآمرون»، وجاء في أحدهما: «كل عطية حقيقية هي عطية متبادلة، ما عدا قطعة النقود اللامبالية التي ترميها الصدَقة المسيحية في يد الفقير. الذي يعطي لا يحرم نفسه مما يعطي، ذلك أن العطاء والأخذ شيء واحد. إن إهداء كتاب ما، هو، ككل أفعال الكون،

فعل سحري. ويمكن أن ننظر إليه بوصفه الطريقة الأجمل للتلفظ باسم. وها أنا الآن أتلفظ باسمك، ماريا كوداما»... لا أستطيع أن أعود إلى تلك اللحظة بدون أن أتذكر هذه الكلمات الرائعة لبورخس والتي أنقلها للقارئ لعله يشاركني الاستمتاع بقراءتها.

عندما قالت لي ماريا كوداما إنه متعَب من السفر ولا يستطيع أن يستقبل أحداً، طلبتُ منها أن تبلّغه فقط بأن من يرغب في رؤيته يأتي من بلاد «ألف ليلة وليلة» ويتحدث الإسبانية. غابت ماريا قليلاً وعادت لتقول لي إنه في انتظارك في الغرفة العاشرة من الطبقة الأولى. كنتُ برفقة مصوّر «النهار العربي والدولي» عزيز خلاط. كان الباب مفتوحاً فدخلنا. في هذا اللقاء جلس بورخس على حافة السرير. ارتدى سترته الرمادية وحمل عصاه السوداء وراح يتحدث بإسبانية تتداخل فيها بعض العبارات الفرنسية. بصوت يتهدج بما يشبه الضحك المكتوم. ذاك الصوت الذي بدا لي وقتها كأنه يجوس المكان ويتلمس كل ما حوله. تحدث عن الأندلس، عن الشعر والعمى، عن مكتبة والده وقراءاته الأولى، وتحدث في الأخصّ عن «ألف ليلة وليلة» وعن الشرق، ليتساءل «ما إذا كان الشرق اليوم موجوداً بالنسبة إلى الشرقيين أنفسهم؟!».

أخرج من الغرفة العاشرة وفي عينيّ عيناه المفتوحتان وتلك النظرة التي تذهب إلى الأمكنة التي لا تطالها الأعين. ترافقني وأنا أسير في محاذاة «معهد الفنون الجميلة» في اتجاه مقهى «لو بونابارت» عبارات طالما رددها قولاً وكتابة: «ماذا يمكن أن يحدث لنا أفضل من الزوال والنسيان؟ ما همّني ما سيصير إليه اسمي؟ إن كتاباً في مستوى «ألف ليلة وليلة» لا يُعرف من يكون كاتبه...».

IV

في الثمانينات من القرن الماضي أمضيتُ ثلاثة أشهر مقتفياً أثر هذا الكتاب في قسم المخطوطات الشرقية في «المكتبة الوطنية» في شارع ريشوليو في باريس. هناك كنتُ ألتقي رينه خوام الذي اعتمد في ترجمته «الليالي» على المخطوطات الموجودة هناك.

في هذه المكتبة أيضاً تمّ تصنيف المخطوطات تبعاً لمواصفاتها: المخطوطات الأكثر اكتمالاً (قياساً إلى الحكايات التي تمّ تدوينها)، والمتقاربة في عدد صفحاتها وموضوعاتها وأبرزها المخطوط الذي اعتمد عليه أنطوان غالان والذي يرقى إلى القرن الرابع عشر (ميكال يعيده إلى القرن الخامس عشر لكن بدون أن يحسم التاريخ). هناك أجزاء من مخطوطات وحكايات تطالعنا فيها الحكاية نفسها بأشكال وأحجام مختلفة، وهناك أخيراً مجموعة المقاطع المبعثرة المقتطعة من متنها العام. على هذا النحو نتبيّن مخطوطات «ألف ليلة وليلة» في معظم المكتبات العالمية وفيها رجع صدى للنصوص التي تشكل النواة الأولى لحكايات رواها ودوّنها نسّاخ لم يتركوا عليها أسماءهم. يضاف إلى هذه المخطوطات طبعتان أساسيتان، متقاربتان، ترقيان إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر وتنطلقان من نصوص جمعت في القرن الثامن عشر، وهما طبعة بولاق في القاهرة وطبعة كلكوتا في الهند. وعلى هاتين الطبعتين اعتمد بن شيخ وميكال في ترجمتها الجديدة.

بتنوّع مخطوطاته وتعدّدها، وبتعدّد ترجماته، يصبح هذا الكتاب احتمالات كتب لا تحصى لكن مَن الذي يتكفل دراسة نقدية تعانق كل المخطوطات والترجمات؟ مِن الذي يجمع هذا الإناء الثمين

المكسور؟ وهل أن هذه المخطوطات كلها هي نواة كتاب واحد لم يكتَب بعد؟ أم أنه الكتاب المستحيل الذي تتعذر كتابته والذي يبقى عصياً علينا رغم كل حالات الإغواء والسحر التي تغوينا وتأخذنا إلى أبعد من هشاشتنا ومن شرط وجودنا الضيّق والمحدود؟

حاضر فينا بقوة هذا الكتاب ولفرط حضوره نتساءل ما إذا كان موجوداً بالفعل! يدفع إلى هذا التساؤل أيضاً اللغز الذي يحيط بمنشأ الكتاب، إذ تتسع الرقعة الجغرافية التي تتحرك ضمنها الحكايات ومصادرها، وتتشعب الأماكن التي لعبت دوراً في صياغة هذا النسيج المتشابك من بلاد فارس والهند، ومن إيران والعراق، ومن مصر وسوريا حيث حطّت تلك الحكايات الرحال وأخذت تتسع وتتناسل في صورة غريبة. غامضة أيضاً المرحلة التاريخية التي صيغت فيها الحكايات الأولى. غير أن الإشارات الأولى للكتاب والتي يأتي على ذكرها كل من درس «الليالي»، وردت في «مروج الذهب» للمسعودي في القرن العاشر، ثمّ في أواخر القرن نفسه في «الفهرست» لابن النديم. أما أندره ميكال فيشير في تصديره للترجمة إلى مرجع أكثر قدماً، ويتحدث عن اكتشاف بقايا ورقة من مخطوط كتب عليه الرقم «ألف» وكلمات من بداية النص ويرقى إلى المرحلة الممتدة بين القرنين الثالث والتاسع.

غامض هو الآخر اسمُ المؤلف أو المؤلفين الذين صاغوا الكتاب أو تعاقبوا على صياغته. وثمة أسئلة تبقى قائمة: من سيقوم بجمع المخطوطات والتحقيق فيها، ومعروف أن هذا العمل يتطلب مؤسسات ثقافية كبيرة وأجهزة علمية ومتخصصين وقد يستغرق إنجازه عقوداً من الزمن؟ هل من حكايات أخرى غير الحكايات التي تتضمنها المخطوطات التي وصلت إلينا؟ هل ثمة حكايات جرت

على ألسنة الرواة وذهبت مع الذين حفظوها وأكلها النسيان؟ ما هو الأصل المحكي في الكتاب وما هو الأصل المكتوب، ومن قسّم الحكايات ليالي؟ هل هناك مخطوطة أصلية واحدة تحتوي على جميع الحكايات، أم أن الحكايات تجد وحدتها في ضياعها وتبعثرها؟ ولمَ لا نمضي أبعد من ذلك ونتساءل عن مصير شهرزاد وشهريار: ماذا حل بهما؟ هل أنجبت شهرزاد أكثر من ولد واحد كما تؤكد بعض المصادر؟ هل توفي شهريار فجأة إثر توقف شهرزاد عن الكلام؟ أم أن شهرزاد وشهريار لا وجود لهما إلاّ في الحكاية، يتحركان خارج الموت، ويطالعاننا دائماً في الليلة الأولى بعد الألف التي هي بداية ألف جديدة إلى ما لا نهاية؟

استعارات «ألف ليلة وليلة»(*)

خورخي لويس بورخس

الاستعارة الأولى هي النهر،
المياه العظيمة. البلّور الحيّ
المُحتَضن روائع ثمينة
كانت من الإسلام، فأصبحت لكَ اليوم
ولي. هي الطلسم
القدير، وهو عبد أيضاً.
هي الجنّي المنزوي في قمقم
من نحاس مختوم بالخاتم السليماني.
هي الملك الذي أقسم أن يُسلّم
ملكته، ملكة الليلة الواحدة، إلى حكم
السّيف. القمر الوحيد، هي.
الأيدي تغتسل بالرماد.

(*) من كتاب «الأحلام المشرقيّة / بورخس في متاهات ألف ليلة وليلة»، للمؤلّف ("دار النهار للنشر، بيروت 1996).

هي رحلات السندباد، بطل الأوديسّة
المدفوع بظمأ مغامرته ذاتها،
ولم يعاقبه إله. هي الفانوس السحري،
الرموز التي تنبئ الذريق
بأنّ العرب سيفتحون إسبانيا.
هي القرد الذي يكشف أنه إنسان
فيما يلعب بالشطرنج. الملكُ الأبرص،
والقوافل العالية. جبلُ
الأحجار الممغنطة تتشظى عنده السفن.
هي الشيخ والغزال. المدارُ السائل
من الأشكال المتقلّبة كغيوم،
الخاضعة لتعسّف القدَر
أو المصادفة، وهما شيء واحد.
هو المتسوّل - ملاكاً قد يكون -
والكهف الذي يدعى سمسماً.

الاستعارة الثانية نسيجُ
سجّادة تَعرضُ للعين
سديماً من ألوان وخطوط
منفلتة، ومصادفة ودواراً -،
يحكمها نظام خفي.
مثل حلم آخر هو الكون،

«كتاب الليالي» المؤلَّف
من أرقام واقية ومن رموز:
الإخوة السبعة والرحلات السبع،
القضاة الثلاثة والأماني الثلاث
لمن شاهد «ليلة الليالي»،
في الشَّعر الأسود الهائم
يرى العاشق ثلاث ليال متواصلة،
الوزراء الثلاثة والعقوبات الثلاث،
وقَبلها، العدد الأول
والأخير، عدد السيّد: الواحد الأحد.

الاستعارة الثالثة حُلم
حلمه أبناء هاجر وأبناء فارس
عند بوابات الشرق المحجوب
أو في حدائق أمست رماداً،
وسوف يظلّ هذا الحلم حلم البشر
حتى نهاية رحلتهم.

وكما في مفارقة زينون الإيلي
يتبدّد الحلم داخل حلم آخر
ينحلّ في حلم أو أحلام أخرى تتشابكُ
عبثاً في متاهة بلا جدوى.
في الكتابِ الكتابُ. على غفلة منها،

تروي الملكة للملك قصتهما
المنسيّة. المأخوذان
بعاصفة أسحار سابقة،
يجهلان مَن هما، ويواصلان الحلم.

الاستعارة الرابعة خريطة
للزمن، ذاك المدى اللامحدود،
به يُقاس تدرّج الظلال،
تفتُّت الرخام المتواصل
وخُطى الأجيال.
كلّ شيء: الصوت والصدى، وما يَنظر إليه
وجها جانوس المتقابلان،
عوالم الفضّة وعوالم الذهب الأحمر،
وسهر الكواكب الشاسع.
تقول العرب: ما بمقدور أحد
إتمام قراءة «كتاب الليالي».
الليالي هي الزمن، ذاك الذي لا ينام.
واصل القراءة بينما يموتُ النهار،
هناك، حيث تروي شهرزادُ حكايتك.

حول ترجمة «مهاجر بريسبان»
لجورج شحادة(*)

كما في كلّ كتابة عظيمة، يذهب جورج شحادة في كتاباته عميقاً في النفس البشريّة وتناقضاتها ونوازعها. هكذا الأمر بالنسبة إلى مسرحيّته «مهاجر بريسبان». المسرحيّة تتحرّك بين قطبين أساسيين: قطب مادّي يتجسّد من خلال علاقة البشر (بمن فيهم رجال الدين) بالمال، وقطب معنوي، ماورائي، يظهر من خلال الحديث عن الوقت العابر والجمال، من خلال المرأة في الأخصّ. وذلك كلّه في أسلوب كثيف مسكون بحسّ شاعري نافذ. أسلوب يذكّرنا الآن بما قاله عنه يوماً عرّاب السوريالّية أندره بروتون: «إنّه لأمر مثير للشفقة أن نفكّر في ما كنّا نعرفه عن الأشجار قبل قراءة شحادة، وما كنّا نعرفه قليل». نتذكّر أيضاً عبارة لسان- جون بيرس يقول فيها إنّ «شحادة، لفرط ما هو شاعر، يضيع هو نفسه في القصيدة. . . إنّه سليل تلك العائلات الإنسانيّة حيث لا يُعرف من

(*) هذه المراجعة كانت في الأصل حواراً أجرته مي منسّى مع المؤلّف حول ترجمته لمسرحية «مهاجر بريسبان» لجورج شحادة، وصدر في صحيفة «النهار» البيروتية في الأوّل من حزيران / يونيو 2004، عشية تقديم المسرحية التي أخرجها نبيل الأظن في إطار «مهرجانات بعلبك الدولية».

الورد إلاّ جوهر الورد، ومن اللؤلؤ إلاّ الشرق». وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن جورج شحادة كان صديقاً للسوريالييين من دون أن يكون سوريالياً، حتّى لو كان النصّ النثري اليتيم الذي كتبه في بداياته وعنوانه «رودوغون سين» قريباً في أجوائه من الكتابة السوريالّية، غير أن السوريالّية، بالنسبة إليه، رؤية مفتوحة على حرية الاختبار والتجريب أكثر منها عقيدة جامدة أو أسلوباً ينبغي أن يُحتذى في الكتابة والفنّ.

يكتب جورج شحادة عن الشجرة فنخاله يسكن رعشة الأغصان. الشجرة لديه ليست مجرّد شجرة. والجبال ليست جامدة. الجبل عنده ليس عنصراً جغرافياً فحسب، إنه أيضاً عنصر أخلاقي وهو قادر على التأثير... يكتب عن الحزن. حتى الحزن هنا يبدو حنوناً وهادئاً كالمطر نراقبه من خلال زجاج النوافذ المقفلة. والموت رشيق ويعبر كغزال. الموت هنا كأنه ظلّ الحياة. ظلّ الأشياء الخافت يمضي معها حيثما تذهب، يرافقها، يداعبها ويتماهى معها. ضمن هذا الأفق لا تتحرّك الشخصيات بفعل قوّة الواقع فقط، بل كذلك بقوّة الحلم وإمكاناته غير المحدودة، وهو القائل أيضاً: «من يحلم يمتزج بالهواء»، و«من يقطن الأحلام لا يموت أبداً / مثلي أنا ومثل الماء في أعماق الماء».

II

أبطال شحادة مغامرون، حالمون ومسافرون، لكنهم منذورون دائماً لهلاك تحملهم إليه كثرة البراءة. ذلك أن الكاتب يعرف، منذ البداية، أن «البحث عن الطهارة كذبة كبرى في عالم فاسد». وإذا كانت مسرحيات شحادة تنطوي على مساوئ الحياة، وتفضح عدالة

المجتمعات غير العادلة، فإنها لا تقع في اليأس الجارف، ولا في حسّ مأسوي أو في نزعة عدميّة سوداء، أي أنها لا ترفض الحياة، بل تحاول أن تستوعبها، وهذا ما يتجلّى من خلال قدرة شخوصه على الحلم. وإذا كان مسرح شحادة يحتلّ موقعاً بارزاً في المسرح العالمي المعاصر، إلى جانب تجارب يونيسكو وبيكيت، فإنه يختلف عن هذه التجارب لأنه يأتي من مناطق أكثر اطمئناناً، وعبثيته مسكونة بالطفولة، خلافاً للعبثية السوداء التي تطالعنا في مسرح بعض مجايليه. في رسالة من بول إيلوار إلى جورج شحادة وردت هذه العبارة: «تأخذني أشعارك إلى رؤية عميقة، إلى شدو أصيل كنتُ نسيته». كم تنطبق هذه الكلمات اليوم على إنتاج شحادة بأكمله، فيما يضيق الأفق الشعري في العالم، وفيما تصبح حديقة الشعر السرية نائية لا يمكن أن يلامسها إلاّ من تبرّأ من طغيان المادّة وإرهاب الابتذال. لكن مَن الذي يستطيع اليوم أن يحتمي منهما ويتبرأ ؟

III

في هذا المناخ، إذاً، يزداد الحديث عن موت الشعر؟!

ليس موت الشعر، بل انسحابه إلى الداخل، واستعداده لاتخاذ أدوات وأشكال تعبيرية أخرى. في الوقت الراهن، الشعر هو غير ما تعنيه كلمة شعر أو شاعر. لا معنى لهاتين الكلمتين اليوم. وليس هو الشعر وحده الذي تغيّر معناه، بل الثقافة بأكملها. المعنى الذي كان للثقافة في الغرب، ومن الغرب إلى العالم، قبل الستينات من القرن العشرين، يختلف عن معنى الثقافة الآن. كلّ ما لا يدخل في منطق المردوديّة المادية المباشرة أصبح بلا معنى. هكذا إذاً يصبح الشعر

بلا اسم. يصبح صديقنا الغريب. لكن رغم هذا الواقع، وأمام تهميش كلّ ما هو أساسي وجوهري لمصلحة التزييف المنظّم، يظلّ الإبداع رهاناً ضدّ الأسلحة التي تفتك بنا من كلّ جانب، وضدّ جنون العالم الراهن. إنه طريقنا نحو المصالحة مع الذات ومع الآخر. وهو أيضاً سبيلنا إلى المصالحة مع الأرض التي نقيم فوقها ريثما نجعل العالم أقلّ قساوة وأكثر اقتراباً من الحسّ الإنساني والجمالي الذي يوحّد بين الشعوب ويجعل الحياة جديرة بأن تعاش. ألم يقل الفيلسوف والموسوعي الفرنسي ديدرو، منذ أكثر من مئتي عام: «من دون وحدة الفيزياء والأخلاق والشعريّة، لا يبقى أمام البشريّة إلاّ احتمال واحد: البربرية».

هكذا يمكن أن أختصر علاقتي اليوم مع التعبير الشعري ومع الفنون بعامّة. بل مع الثقافة بالمعنى الفعلي لهذه الكلمة، وهي الردّ الوحيد المتبقّي لمواجهة الهمجيات الجديدة التي تعمل، أحياناً باسم الله والدين، وأحياناً أخرى باسم الديموقراطية وحقوق الإنسان، على فرض سلطة المال وتعميم الابتذال، ووراء واجهة المال والابتذال تحاول أن تخفي جرائمها في حقّ الشعوب.

IV

كلمات جورج شحادة بسيطة، لكنّها البساطة العالية. بسيطة وحاسمة في آن واحد. تجعل الحلم، أحياناً، أشدّ حقيقة من الواقع. حيال هذا النصّ وفضاءاته والعلاقة التي يقيمها بين الواقع والحلم، تصبح الترجمة نفسها مغامرة وعليها أن تجد المعادلات المناسبة والإيقاع الملائم. فمقاربة شحادة الشعرية الحلمية تجعل

الكلمات كأنّها تضاء بضوء غريب ما أن يقترب منها الشاعر، ولا سيّما أنه يدرك طبيعة العلاقة بين الأفكار والكلمات، كما يدرك الفوارق بين الشعر والفلسفة، بعيداً عن لغة التعليم والإرشاد والخطابة. هكذا وجدتُ نفسي، منذ البداية، أمام أسئلة كثيرة، منها: هل هناك لغة مسرحية عربية؟ ما هي طبيعة هذه اللغة؟ هل أعتمد العربية الفصحى أم المحكية؟ وكنتُ أشعر بأن نصّ «مهاجر بريسبان» ليس نصاً يترجَم إلى الفصحى، ولا إلى العامية. كان عليّ أن أعمل على لغة تفيد من إنجازَين، الفصحى والعامية على السواء، فلا الفصحى وحدها تفي بالغرض ولا العامية وحدها. أمام هذا الفصام اللغوي الذي يشبهنا إلى حدّ بعيد، كان لا بدّ من المغامرة. من العمل على لغة فصيحة لكن بعيدة عن البلاغية، عن البيان والفصاحة، وعن التراكيب اللغوية الأبدية، وقادرة على الاقتراب من العامية في مواضع معينة بلا خوف، أي لحظة يكون ذلك عاملاً مساعداً لإيصال النص الأصلي وإيقاعاته ومعادلاته اللغوية. ومعروف أن بعض المعادلات التي وضعها شحادة نفسه في مسرحيته، جديدة حتى داخل اللغة الفرنسية نفسها. من هنا، كان اللجوء إلى المحكية في مواضع محدّدة وفي لحظات معينة تعكس حالات من التعجب والتوتر، وحين تكون نبرة الحوار سريعة ملاصقة لنبرة الحياة اليومية. مثلاً، حين يلتفت الحوذي إلى الحصان ويستنطقه قائلاً: «أليس كذلك يا كوكو؟» وجدتُ من الأفضل القول: «ما هيك يا كوكو؟». أما عبر الفصحى، فحاولت في شكل عام، تسجيل لحظات التأمل والشعر والمواقف التي تنطلق من خلفيات فلسفية، كأن يقول أحد شخوص المسرحية: «نداوي الكآبة بالأسرار». حتى الفصحى، ثمة أكثر من مستوى داخلها، أي أن الفصحى التي ينطق

بها سكرتير رئيس البلدية، أي الموظف في الدولة، تختلف عن الفصحى التي ينطق بها المزارعون، أو الحوذي نفسه حتى عندما يغلّف ألفاظه، أحياناً، في نزعة تأملية... في اختصار، إنها ترجمة تنطلق من أسئلة كثيرة حول الترجمة وحول اللغة. وبما أنها أنجزت في الأصل من أجل تقديمها في إطار مهرجانات بعلبك، ومن إخراج نبيل الأظن، فلقد شارك المخرج في القراءة النهائية للترجمة وكان يتمثّل أمامنا، كأنه على خشبة المسرح، كلّ كلمة من كلمات النصّ، مبدياً ملاحظات نافذة ودقيقة. ولقد استُكمل هذا العمل، في بعض الأحيان، مع الممثلين أنفسهم أثناء التمارين التي سبقت تقديم العرض.

سؤال اللغة يشغلني مثلما يشغل كل كاتب في العالم، فكيف بالأحرى في العالم العربي؟ هكذا وجدتُ نفسي أضع كل أسئلتي وهواجسي حول اللغة في هذه الترجمة. ليس فقط اللغة التي تترجم الأدب، بل كذلك اللغة التي تنقل الفكر. إذ كيف يمكن أن نفصل بين اللغة والفكر، بين اللغة والحداثة؟ كيف نكون حديثين في لغة تعيش، مثلنا، فصامات لا فصاماً واحداً. لغة قريبة من توجهات النص الديني ومناخاته حتى عندما يستعملها العلمانيون، وبعيدة عن المقومات الفكرية الحديثة والابتكارات العلمية والتقنية. إن مشكلتنا مع اللغة جزء من مشكلة أعمّ وأشمل. فكما أن هناك دولاً على طريق النمو، هناك أيضاً لغات على طريق النمو، مثلما هناك لغات انقرضت أو هي على طريق الانقراض. في عصر الأنوار، لم يكن ديدرو الذي أتيتُ على ذكره قبلاً، موسوعياً وعالم لغة فقط، بل كان فيلسوفاً ومفكّراً كذلك، وهو مثال للعلاقة بين الفكر واللغة. السؤال

إذاً هو في كيفية تطويع اللغة، والإفادة من اشتقاقاتها وامكاناتها، وجعلها انعكاساً فعلياً لوجودنا وثقافتنا وحركة أجسادنا، والعمل على رفعها إلى مستوى العصر.

من جانب آخر، كل ترجمة جديدة هي قراءة جديدة للنص، وكل قراءة تحملُ في طيّاتها حساسية هذا المترجم أو ذاك. النص الأصلي يغتذي بهذه القراءات ويتشعّب. يغدو نصوصاً كثيرة، فروعاً عدّة لأصل واحد. هذا، ولكل نص طبيعته ومصاعبه، أسراره ومفاتيحه الخاصة. الترجمة هي كتابة كتاب جديد آخر، لكنه كتاب يبقى في خدمة الأصل ويدور في فلكه. ترجمة النص قراءة عميقة له، وهي أيضاً شكل من أشكال الاستماع إليه، والتأمل فيه. هي حياته التي تتواصل، لكن في لغة أخرى. قوّة المترجم أن يمّحي فيها، أو كما يقول ابن عربي عن الحقيقة إنها لا تكشف عن نفسها إلاّ أمام الذي يمحو أثره هو نفسه تماماً ويخسر حتى اسمه.

V

دائماً أعقد المقارنة بين ترجمة الأدب والأداء الموسيقي. عازف البيانو الكندي غْلِن غُولد الذي توفي في الخمسين من عمره كان من أكثر الذين عزفوا المقطوعات الموسيقية على البيانو لباخ، وأكثرهم شهرة، غير أن نبرته في العزف كانت شخصية، بل أن صوته الخاصّ كان يتقدّم، أحياناً، على صوت باخ. كأنه كان ينسى أنه يعزف لباخ، فيذهب في اتجاهات أخرى. أظن أن عظمة المؤدّي تكمن في تطويعه لقدراته الشخصية من أجل بلوغ الموسيقى التي يعزفها. ولئن أضاف إليها من نفسه، فذلك من أجل الذهاب أبعد ما يمكن في عالم الموسيقى الأصلية التي ينطلق منها، وليس في عالمه هو. لذا

يبدو الأداء، أحياناً، مثل الترجمة، أصعب من التأليف. يبدو نوعاً آخر من التأليف. من هنا، مثلاً، تجذبني قراءة هذه الترجمة أكثر من تلك، مثلما أفضّل الاستماع إلى موزارت وشوبرت عبر بيراهيا ولوبو، ومثلما أحبّ الاستماع إلى شوبان على أيدي آراو والباشا. هكذا يتنوّع الأداء في كلّ مرة، وفي كلّ مرة تكتسب المقطوعة الموسيقية آفاقاً تكشف عن طاقاتها وغناها، تماماً كما الأمر بالنسبة إلى النصوص الإبداعية عندما تنتقل من لغة إلى أخرى، فكأنها لا تنفكّ تسافر، لكن دوماً داخل الفضاء الواحد.

هذا على مستوى الموسيقى، أمّا على مستوى الأدب فالأمثلة كثيرة ويمكن أن أتوقف هنا عند بعضها. حكايات «ألف ليلة وليلة» (أخصّص لها في هذا الكتاب بحثاً بعنوان «شهرزاد أو تأنيث العالم») التي أؤثر قراءتها بالفرنسية بلغة جمال الدين بن شيخ وأندره ميكال، هي لغة أشعر بأنها تشبهني وأشبهها، وتحمل في طيّاتها نبض هذا الزمن وتحدياته وهواجسه، أي نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. بلى، أؤثرها على ترجمة المستشرق الفرنسي أنطوان غالان الذي كان أوّل من نقل «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسية. وإذا كانت ترجمة غالان شكّلت حدثاً في تاريخ الأدب الفرنسي، بل الأوروبي بعامّة، وإذا كانت بمنزلة الردّ على كلّ البلاغيات الأدبية لتلك المرحلة، فإنها بدت متماشية، من حيث اللغة، مع روحية القرن الثامن عشر والاعتبارات التي كانت تفرضها سلوكيات قصر فرساي، زمن الملك لويس الرابع عشر. بذلك فإن قراءة النصوص الكبيرة لا تتغيّر بين مترجم وآخر فحسب، بل بين عصر وآخر، مع تغيّر العادات والأمزجة والمؤثّرات والرؤى... من هنا فإنّ بعض الترجمات وهي نادرة بالطبع، تركت أثرها في اللغة مثلما فعلت

بعض الروائع التي عرفها تاريخ الأدب العالمي وغيّرت في طبيعة اللغة نفسها، من «الكوميديا الإلهية» لدانتي، إلى «دونكيخوته» لثرفانتس. كذا الأمر بالنسبة إلى ترجمة التوراة في ألمانيا والأثر الذي تركته في اللغة الألمانية، أو أيضاً الترجمة العربية للتوراة في القرن التاسع عشر والدور الذي لعبته في تحديث اللغة العربية. أو في الزمن الأقرب إلينا، ترجمة أدونيس للشاعر سان- جون بيرس والتي، مهما قيل في دقّتها، أحدثت اختراقاً داخل اللغة الشعرية العربية. هكذا النصوص المهمّة، لا تنتهي، وتتعدّد بتعدّد قراءاتها إلى ما لا نهاية، كاشفة عن قدرتها على ولادات مستمرّة لا حصر لها، ليس فقط في لغات متعدّدة، إنّما كذلك داخل اللغة الواحدة نفسها.

يبقى أن نتساءل: هل هناك نصوص قابلة للترجمة وأخرى غير قابلة للترجمة؟ أظنّ أن النتاجات الإبداعية التي تنفذ إلى دواخلنا كقرّاء هي نتاجات قابلة للترجمة. النتاجات التي تلقى صدى في نفوسنا وتأخذنا إلى مطارح في ذواتنا لا نعرفها، وتقول عنّا ما لا نستطيع قوله عن أنفسنا. عبر اللغة، يخرج الكاتب من نفسه إلى الآخر. وعبر الترجمة تتمّ عملية التواصل بين الثقافات والشعوب المختلفة. والترجمة وسيلة أساسية للتواصل، ليس فقط في مجال الإبداع الأدبي، شعراً ونثراً، بل أيضاً في مجال المعارف والعلوم الحديثة للاستدلال على وجودنا في هذا العصر.

ثلاث لوحات من «مهاجر بريسبان»(*)

اللوحة الأولى

(ساحة في قرية صغيرة جاثمة فوق تلّة. في الوسط، ينبوع من حَجَر. ليل قاتم مليء بالنجوم. تكون الخشبة مطفأة لدى إزاحة الستارة. نسمع من بعيد صوت عجلات. بعد قليل، تظهر عَرَبة بمصابيحها الوامضة. تتوقّف، وتُضاء الخشبة.)

المشهد الأوّل

(الحَوذيّ، المهاجر.)

الحوذي (جالساً على مقعده):

هنا، يا أستاذ! وصلنا. المكان يستحقّ التكريم. (يرفع قبّعته ويحيّي). كِرمَى لكْ. تفضّل، تفرَّج... أنا أنتظرك. (يُسمع نباح

(*) الفصلان الأوّل والثاني، بالإضافة إلى الفصل السابع، من ترجمة «مهاجر بريسبان» التي لم تصدر بعدُ في كتاب.

كلاب.) لا تهتمّ بالكلاب. في صِقِلِّية، الكلاب تغنّي. (يضحك.) ليلة رائعة يا أستاذ! (يشير نحو السماء.) مع هذا الفَلَك المتألِّق، ونفحة الهواء المنعشة... الساخنة قليلاً، والتي لا تجدها إلاّ في صقلّية. (يضحك.) انظر، أمامك قرية سانت أنطونيو... في الأسفل، سان لوتشيو بابا حيث يطرطق الحدّادون في النهار... وفي الأعلى، توجد سانتا كلارا المتوَّجة بالنور... وراء ظهري، سان فِرمينو، كأنّ كنيسة انفجرت وجميع القدّيسين تبعثروا في الطبيعة. جميعهم، الذكور منهم والإناث. (يضحك.) المجد لله! (بعد برهة من الصمت، يستدير وهو على مقعده بدون أن يرى باب العَرَبة ينفتح.) وصلتَ يا أستاذ.

المهاجر: (ينزل بهدوء من العرَبة.)

(هو رجُل كبير القامة، مَشيق، يعتمر قبّعة ويرتدي معطفاً أنيقاً. شعره خطّه الشيب. يخطو خطوات قليلة، يتوقّف، وينظر حوله.)

...

الحوذي، (بعدما راقبه):

آه، أن يعود الإنسان إلى قريته بعد دهر، شيء مؤثِّر فعلاً!... طالع ع بالي البكي، كِرمَى لكْ. (يُرَبِّت على كَفَل حصانه). ما هَيك يا كوكو؟

المهاجِر، (يتقدّم بخطوات منهكة نحو الساحة الصغيرة للقرية. في لحظة ما يبدو مترنّحاً):

...

الحوذي:

إنتبه يا أستاذ. (يبدو المهاجر كأنّه على وشك السقوط)! (يخطو خطوات عدّة نحوه، ثمّ يجمد في مكانه قرب العرَبة وهو يتابع مراقبته.) إيه يا أستاذ، شايف... كلّ شيء يتغيّر... كلّ شيء تغيّر... كلّ شيء مضى يا أستاذ، كلّ شيء يمضي... هي ثوابت شعبيّة. ولا حاجة إلى تخرُّج أو إلى شهادة علميّة لتفهم. (آخذاً حصانه شاهداً.) ما هيك يا كوكو؟ ...

المهاجِر، (ينظر حوله):

...

الحوذي:

هل تغيّر عليك المكان؟... وسبيل الماء، هل شاخَ وهرم؟... لكنّ خريره لم يتغيّر، وهذا ما يبقى يا أستاذ (بعد برهة.) مع الوقت، يذوب الرخام والشمع.

المهاجر:

...

الحوذي، (يسمع نباح الكلاب من جديد):

آه! هذه الكلاب. ليست هي نفسها التي كانت هنا يوم ذهبت، ما هيك؟ (بعد برهة.) ما اسم الكلاب التي عرفتَها؟... نادِها فنعرف.

المهاجر، ينظر من حوله:

. . .

الحوذي:

الأشجار هي أيضاً كبُرَت، وصار لها أخوات. . . مثل نابوليون. (يضحك. يغيّر من نبرة صوته.) العصافير التي استمعتَ إليها ماتت ألف مرّة. (يأخذ حصانه شاهداً.) إيه يا كوكو؟. . . (بعد برهة.) وحده الأبديّ لونُ العصافير، قال أحد الصبَّاغين.

المهاجر، (ينظر إلى البيوت المحيطة بالساحة الصغيرة.)

. . .

الحوذي:

أمّا البيوت يا أستاذ، هذه الأكوام من الحجارة والكِلس، فلا ذاكرة لها. . . لا ذاكرة إلاّ حين تكون لها شرفات. لماذا قلتُ: حين تكون لها شرفات؟ إيه يا كوكو؟. . . (بعد برهة، متوجّهاً بكلامه نحو المهاجر:) على أيّ حال، البنّاؤون الذين بنوا هذه البيوت. . . راحوا.

المهاجر:

. . .

الحوذي:

ما عمرك يا أستاذ؟ . . . حسابُ العمر بحساب الكآبة. السؤال فيه تطفُّل، صحيح. . . لكن أمام هذه النجوم!

المهاجر، (يجلس على جذع شجرة ويضع يده على قلبه.)

. . .

الحوذي، (يجلس عند سُلَّم عرَبته، يفتح صحيفة فيها طعام ويبدأ الأكل. يقول بين لقمتَين):

أنا في انتظارك يا أستاذ.

المهاجر:

. . .

الحوذي، (بعد برهة، وهو يأكل):

كم هو جميل هذا المكان في الليل، رغم الحزن النابع منه. أحلف بأنّ الرسل الإثني عشر مرّوا من هنا، فلا شيء على الأرض جميل إلاّ وداسته أقدام الرفاق الإثني عشر، إيه يا كوكو؟. . . (يرسم إشارة الصليب وهو يأكل.)

المهاجر:

. . .

الحوذي:

متى تركتَ صقلّية؟ من زمان، ما هيك؟ فهمتُ فوراً. الأنف هو أكثر ما يتغيّر بعد الأسفار، (موجّهاً كلامه للمهاجر:) أنفكَ أنت يا أستاذ صار إنكليزياً. (ناظراً إلى حصانه كما لو أنّه الشاهد.) إيه كوكو؟. . .

المهاجر:

. . .

الحوذي: (بعد صمت طويل، وهو يبتلع لقمته الأخيرة):

والآن ماذا لو نعود يا أستاذ؟. . . رأيتَ كلّ شيء. (تنبح الكلاب.) وسمعتَ كلّ شيء. تذكّر أنكَ قلتَ في المحطّة: «وقتي كتير قليل».

المهاجر:

. . .

الحوذي:

وماذا لو تركتَ ظلّكَ هنا. . . مع الكلاب؟ هكذا يبقى في القرية دائماً. لِمَ لا؟ نعالج الكآبة بالأسرار. إيه يا كوكو؟. . .

(في هذه اللحظة وفوق جرس بالكاد تمكن رؤيته في الليل، تدقّ الساعة أربع مرّات متتالية.)

المهاجر، (يرفع رأسه ببطء):

. . .

الحوذي (يُخرج من جيب سترته ساعة كبيرة):

منتصف الليل يا أستاذ (بعد صمت وهو يراقب السماء.) بدأت النجوم تسقط بشكل خطير. هي بالتأكيد قِطع فضّية بعيدة تعبر. . .

لكن هناك أيضاً النيازك! . . . والنيازك ليست ريش النعام حين تسقط فوق رأسك.

المهاجر:

. . .

الحوذي:

يَلاّ يا أستاذ، تَعا نرجَعْ. رأيتَ أجمل قرية، بالمعنى «الإستيتيكي»، وأهنّئك لأنها قريتك. فنّانو باليرمو يقصدونها يوم الأحد ليجعلوا منها روائع فنية. إيه يا كوكو؟ . . . (فجأة.) أسمع صفيراً في أذني وأتساءل: هل هو قطارك؟ (يضحك.)

المهاجر:

. . .

الحوذي:

منتصف الليل يا سيّد. ساعة متأخرة لِعَرَبَة قديمة ولسائق مسنّ، وعليهما أن يجتازا أربعة أودية قبل أن يصلا بك إلى المحطّة.

المهاجر:

. . .

الحوذي، (يقفز إلى مقعد عرَبته وينتظر. يلقي من وقت إلى آخر نظرة نحو المهاجر الذي يزداد ضَياعاً وتشوّشاً في أفكاره. ثمّ يقول بِجزم وهدوء):

عُد إلى العرَبة يا أستاذ. . . وإلاّ مضيتُ.

المهاجر: (يبدو أنّه لا يولي أيّ أهمية لما يتلفّظ به الحوذي.)

. . .

الحوذي:

سأمضي يا أستاذ.

المهاجر:

. . .

الحوذي:

أرفع سَوطي، ليس ضدّ كوكو - لا تعتقد ذلك -، ولكن لأنهال بالضرب على المصابيح وأمضي إلى الأمام. (ينظر إلى المهاجر.)

المهاجر:

. . .

الحوذي:

إسمع جيّداً: لن تجد مكاناً تنام فيه. لا فنادق هنا، ولا مأوى لكي تشرب أو تأكل. فنّانو باليرمو يحملون كلّ شيء في سلالهم يوم الأحد. وبَعدين، مين يلّي رح يعرفك بعتمة الليل، بعد هالغياب الطويل...

(ينطفئ النور على الخشبة. نسمع وَقع السَوط بينما العربة تتقدّم وتختفي. المهاجر يحني رأسه إلى الأمام).

الستارة

(نهاية اللوحة الأولى)

اللوحة الثانية

(الديكور نفسه الذي طالعنا في اللوحة الأولى. يتحلّق سكّان القرية في الساحة الصغيرة حول رئيس البلديّة، وهو فلاّح كبير القامة أسود الشاربَين، هادئ وصَموت. قبالة الجمهور يقف توتينو، سكرتير الرئيس، حاملاً طبلاً على كتفه، مستعداً لتلاوة إعلان. على شرفة البلديّة، يتابع بادري أوروري، كاهن بلفنتو، المشهد بكثير من الاهتمام.)

المشهد الأوّل

(المختار، السكرتير، شيشيو، روزا بيكالوغا، لورا سكاراميلا، ماريا باربي، آنا، بيكالوغا، سكارامّيلاّ، باربي، مزارعون، مزارعات، بينيفيكو وفي يده هَرمونيكا، وبادري أوروري على الشرفة.)

رئيس البلديّة (يناول السكرتير لفافة من الورق.)

السكرتير:

بأمر من رئيس البلديّة (يقرع على الطبل، يفتح لفافة الورق ويبدأ قراءة ما جاء فيها بصوت عال جداً.) «يا سكّان بلفنتوا...»

رئيس البلديّة (مقاطعاً):

النساء في الصفّ الأمامي (ثمّ يشير إلى السكرتير ليتابع القراءة.)

السكرتير:

«يا سكان بلفنتوا!... أمس، قبل صياح الديك، في وقت لا هو نهار ولا هو ليل. هو النهار والليل معاً. في هذه الساعات الأولى، ذهب شيشيو، وهو مزارع من بلفنتو، ليتفقّد مزروعاته، فوجد في الساحة رجلاً ميتاً بالسكتة القلبية. أثبتَ الدكتور كوتّو الوفاة قرب هذا السبيل اللامبالي. دُفِن الرجل في مقبرة بلفنتو مع أنّ هويته لم تنكشف تماماً. المراسم الكنسيّة أقيمت له بعد وفاته بفضل

كاهن بلفنتو وهو إنسان خَدوم أوّلاً، وعالِم بالفِراسة ثانياً. (للتدليل على ما يقول، يقرع السكرتير الطبل بعصا واحدة). سنعرض فوراً صورة وُجدت في جيب الميت وتمثّله في شبابه. كبَّر الصورة المايسترو إيتّوري أرّاندا، مصوِّر باليسترو. فلنقدِّم له الشكر علناً لمساهمته الفنية والعملية. (قَرْع الطبل بعصا واحدة). نطلب من القدامى في بلفنتو أن يمرّوا أمام هذه الصورة، ويبحثوا في أعماق ذاكرتهم، لعلّ الوجه الذي فيها يذكّر بأحد أو بشيء. في هذه الحالة، الرجاء أن يتوجّهوا إلينا بأسرع وقت.

لويدجي روكّو،

رئيس بلديّة بلفنتو.»

(قَرْع الطبل بالعصا. وبينما يخرج رئيس البلديّة، يتخلّى السكرتير عن الطبل ويعلّق على شجرة صورة كبيرة لرجل شاب ووسيم يرتدي بذلة من تلك التي كانت شائعة عام 1900. يقترب المزارعون من الصورة.)

السكرتير:

النساء أولاً! وليقف الرجال هنا في انتظار دورهم. هيه! شيشيو، أخبرهم كيف وجدتَ الميت وهو في قبّعته المتماشية مع العصر وحذائه الذي كان يلمع في ليل ما عاد ليلاً. من يدري، قد ترفع لكَ بلفنتو تمثالاً من رخام، لهذه الخدمة.

شيشيو:

عَنْ جَدّ؟!...

السكرتير (متوجهاً نحو شيشيو):

أيّها المواطن، نحن لا نمزح أبداً. (بعد برهة.) النساء أولاً، بأمر من رئيس البلديّة. يرجى منهنّ أن يتقدّمنَ وينظرنَ إلى هذه الصورة كما ينظر المرء إلى أعماق بئر. على كلّ، في الماضي كانت هناك بئر محلّ السبيل بالتّمام. والنساء كنَّ يتحلّقنَ حولها. لنترك النساء يتذكّرنَ ويُخبرنَ هل التقينَ هذا الشاب حول البئر. (بعد برهة.) المسألة علنيّة. (بحركة من يده، يستدعي إحدى النساء للاقتراب من الصورة). مدام بيكالوغا...

روزا بيكالوغا (امرأة لم تتجاوز الأربعين ولا تزال تحافظ على جمالها):

لماذا أنا أوّلاً؟

السكرتير:

افعلي ما يُطلب منكِ. بأمر من رئيس البلديّة.

روزا بيكالوغا (تتفحّص الصورة):

...

السكرتير (بينما تتفحّص السيدة بيكالوغا الصورة):

هل عرفتِ هذا الشاب في بلفنتو زمن البئر؟ يومها كنتِ جميلة يا روزا... كنتِ حلوة... مع تكتكة كعب سْكَرْبِينْتِكْ.

روزا بيكالوغا (تشيح بنظرها عن الصورة):

لا يا سكرتير.

السكرتير:

تخيّلي هذه الصورة... أو هذا الشاب العائد إلى بلفنتو... وهو يقول لكِ، بهذه الطريقة: «صباح الخير يا روزا...». فهل كنتِ تعرّفتِ عليه؟ (برهة.) ولو كان يدخّن سيجاريلّو ويتأمّللكِ وأنتِ تتخايلين، وهو كصورته يتّكئ على هذه الشجرة؟

روزا بيكالوغا:

لا، ما كنت تعرّفت عليه.

السكرتير (لوضع حدّ للمقابلة):

شكرا مدام بيكالوغا.

روزا بيكالوغا:

مينْ هُوَّي؟ شو عم بيصير؟ وليش عم تحكي عنّي لمّا كنت صبيّي بالنسبة لواحد مجهول متل هيدا.

السكرتير:

شكراً مدام بيكالوغا، شكراً.

روزا بيكالوغا، (تبتعد):

. . .

السكرتير، (متوجّهاً بحديثه إلى امرأة لم تبلغ الأربعين ولا تزال تحافظ على جمالها).

معكِ يا سنيورا سأكون دقيقاً لأنّ طبعكِ حادّ ولسانكِ فالِت. ما حدا فيه يلقطو. (برهة.) آه! مدام سكاراميلاّ، لينعم الله عليك بالملائكة عندما تنظرين إلى هذه الصورة.

لورا سكاراميلا:

فيكْ تسكتْ شويْ تا شوفها ع رواقْ.

السكرتير:

من عشرين سنة. . .

لورا سكاراميلاّ (تقاطعه بازدراء):

من عشرين سنة، ما كنت خلقت بعد!

السكرتير:

خلّيني كمِّل... من عشرين سنة، قبل ما تخلّفي إبنكْ التاني...

لورا سكاراميلا:

مش قليل حضرة الداية! شو بتريد؟

السكرتير:

ياخدِك إبليس. أجيبي: من عشرين سنة، هل التقيتِ بشابّ يشبه هذه الصورة؟

لورا سكاراميلاّ:

ما بيخصَّكْ.

السكرتير:

طبعاً يا سنيورا. هيدا آخر همِّي. لكنكِ ستجيبين على أي حال. (يسحب من حمّالة بنطاله عصا الطبل. يقرع الطبل الملقى على الأرض على بعد خطوات منه). لأنّي أكلّمكِ الآن نيابةً عن رئيس البلديّة وباسم القانون.

لورا سكاراميلا:

طيِّب، لم ألتقِ بأحد. لم أرَ أحداً يشبه هذا الشخص، لا من

قريب ولا من بعيد. (بعد برهة) هذا ما أقوله لرئيس البلديّة. (برهة) أمّا لك فأقول: إنتَ واحد أجدَب (تضحك بهدوء).

السكرتير (وبعد لحظة من الارتباك):

لنقل إنّي لم أسمع شيئاً. . . باسم القانون (متوجّها إلى امرأة أخرى في الأربعين من العمر ولا تزال جميلة). دورك الآن مدام باربي.

ماريا باربي:

أجيبك فوراً، وبِدون أن أنظر إلى الصورة. ما شفتو بحياتي. لو هنّي شافوه كنت أنا شفتُه. إنت ناسي إنّا عايشين بضيعة واحدة.

السكرتير:

لا أطلب منكِ يا سنيورا أن تقدّمي تحليلاً فلسفياً. نظرة وبَسّ.

ماريا باربي (تتّجه نحو الصورة وتتفحّصها عن قرب):

لا يذكّرني بأيّ شخص عرفته هنا.

السكرتير:

وفي مكان آخر. . . خلال سَفَر؟

ماريا باربي:

عم تمزح يا سكرتير. في الماضي، كان العالم بالنسبة لنا ينتهي عند الطريق العامّ.

السكرتير:

وهل التقيتِ هذا الشاب في الماضي على الطريق العامّ؟

ماريا باربى (تنظر إلى الصورة مرّة أخرى):

. . .

السكرتير:

تذكّري، كنت تمرّين على الطريق العامّ وسلّة كستناء سمراء تحت ذراعك. . . وأنتِ شخصيّاً، سمراء، وكم يحلو النظر إليكِ. . . بينما العربات تتّجه نحو المدينة.

ماريا باربي:

لم يعد في البلاد عربات يا سكرتير، ولا أتذكّر أني كلّمت مرّة هذا الشاب. (تعود إلى مكانها).

آنّا، (فتاة في الثالثة عشرة، تتقدّم وتنظر إلى الصورة بحنان). جنتيلي. (لطيف، بالإيطاليّة).

السكرتير:

أيّتها السيدات، انظرنَ جيّداً إلى هذه الفتاة. عندما كنتنَّ مثلها ألم تتعرّفنَ على شابّ. . . مثله؟. . . (يشير إلى الصورة).

النساء الثلاث:

(يجبنَ بالسلب، بهزّ الرأس).

السكرتير:

ما كانت ولا واحدة منكنّ عاطفية... في الماضي؟

روزا بيكالوغا:

نسيتْ يا سكرتير إنّا كلّنا نسوان متزوّجين.

السكرتير:

قلت: «في الماضي». إذا سمحتِ!

روزا بيكالوغا:

حتى هالشي، ما كان لازم تقوله. قبل وبعد، نحنا لرجالنا.

السكرتير:

لا تبالغي يا ستّ. شو ما قلتِ ما رَح صدِّق إنكن خلقتو سوا أنتِ وزوجك وإنكن كبرتو سوا وضلّيتو سوا حتى صار هوّي الرجل الفَحل وأنتِ عروس!... حتّى العَذْرا، وقتها، تنزّهت. والزواج ليس سرّاً بوليسياً مقدَّساً.

لورا سكاراميلاّ:

بسّ وْلاَ، حاجي تعرّي روزا بكلامكْ وتتلصلص عليها من بخش الساقوطة... كِرمال واحد غريب.

روزا بيكالوغا:

واحد غريب، حملناه أمس إلى المقبرة ودفنّاه بكلّ خشوع وأعلام القرية مرفوعة.

السكرتير:

ليس غريباً عن بلفنتو، يا ستّ، ليس غريباً.

(يسحب من حمالة بنطاله الجلدية عصا الطبل ويقرع بها الطبل الملقى على الأرض على بعد خطوات منه).

ماريا باربي:

بسّ مين هوّي هالمجهول يلّي إجا يموت بِبلفنتو بالليل متل اللصّ؟

السكرتير (يقرع على الطبل مجدداً بعصا واحدة):

مش مجهول يا ستّ، مش مجهول.

روزا بيكالوغا:

طالما إنّو مات، الفظ اسمو قدّامْ الله وخلّينا نعرف.

لورا سكاراميلاّ:

حاج تشتغل فينا. بقّ البحصة وخلّصنا.

ماريا باربي:

ما تتركنا متل بغال تلاتي معلّقَة برَسَن بهالصورة... يلاّ قول.

السكرتير:

ولا كلمة بعد الآن. انتهى التحقيق: ولا واحدة منكنّ تعرّفت عليه. جرّبت اخدمكم والله شاهد.

(يحمل السكرتير طبله ويستعدّ للخروج).

لورا سكاراميلا:

إذا فهمتْ قصدكْ منيح، بدّك تخلّي روزا تعترف إنّو يلّي إجا ع بلفنتو كان عاشق ملهوفْ. . . وراجع يشوفها قبل ما يموت.

السكرتير:

ولكِ يا سنيورا، أقول الشيء نفسه. (ويتابع) تذكّري عندما كنتِ تنشرين الغسيل والفلفل الأحمر بشعرك. والشباب يلتفّون حولكِ.

لورا سكاراميلاّ (لرفيقاتها):

آه، عم يحكي عن عشيق يمكن يكون مرق من هون بالزمانات. (تضحك).

السكرتير:

لِمَ لا؟ . . . مدام سكاراميلاّ، لِمَ لا؟ الفضيلة مياه شفّافة وعميقة لكنّها تتحرّك، مدام سكاراميلاّ، وتحرّكت. . . بشكل معقول.

روزا بيكالوغا (تنادي):

بيكالوغا، هُوْ! هُوْ. تعال اسمع ما يُقال عن زوجتك.

بيكالوغا (وهو يقترب):

شو القصَّه يا سكرتير؟...

السكرتير:

مجرّد افتراض... كنت أفترض أنَّ زوجتك كانت جميلة في الماضي. غَلَط؟

بيكالوغا:

إيه، لأ.

روزا بيكالوغا:

جميلة ... ولَعوب، هذا ما قاله.

بيكالوغا:

نعم، ما بقى عم تلعبي بشي اليوم (يضحك بهدوء).

سكاراميلاّ (الذي تابع كلّ المشهد من بعيد، يدنو مهدِّداً):

اسمع يا سكرتير، يمكنك أن تقول كلّ ما يخطر في بالك طالما أنّك تحمل الطبل، لكنني أحذّرك من اللعب بالشرف والفضيلة.

انتبه، الدم بلّش يغلي براسي. هالنسوان كانوا الأحلى بالضيعة. وإذا كانوا كبروا، الشرف ما إلو عمر. فهمت يا سكرتير؟!... (يسحب فجأة من جيبه سكّيناً، يفتحه، ويطعن به الصورة). خود تا قلّك، هدا للمتّ تعَك!

(بادري أورووري على الشرفة، يبدو في وضعيّة من الذهول. تخرج كلّ الشخصيات بصمت باستثناء آنا الصغيرة التي تنظر إلى الصورة بحنان، وتسند رأسها إلى الشجرة).

الستارة

(نهاية اللوحة الثانية)

اللوحة السابعة

(الديكور نفسه. تدخل الصغيرة آنّا. تنظر حولها كأنها تخشى ملاحقة أحد.)

آنّا:

تركتُ البيت
وجدّتي نائمة
فمها ينفخ بهدوء
كأنّها تُحْيِي اللَّهَب.
فتحتُ الباب.

سلكتُ درب الغابة
كان القمر عصفوراً عارياً
والآبار تخرج من ثقوبها.
شعرتُ بالخوف.
في نهاية المشوار
تحوّلتُ باقة بنات
يركضنَ...

(تذهب آنّا إلى آخر الخشبة. فجأة تطالعنا مقبرة بلفتتو على امتداد ساحة القرية. تتوقف آنّا أمام الصليب.)

أنا قربك الآن
مسيو غالار،
ولم أعد أخشى شيئاً.
ما المقبرة
سوى حديقة صغيرة
وحكايات وحكايات؟
يُقال إنّ ملاكَين يجيئان، في الصيف، إلى هنا،
يقفان وجهاً لوجه
كشخص واحد في مرآة كبيرة...
لا أرى، هذه الليلة، ملائكة الصيف...
لأنّ كلّ ما هو قريب منّا بعيد، بعيد،

ربّما!
منذ أن جئتَ إلى بلفنتو
على حصان توارى كالدخان
كم من الخبز الأسود والخبز الأبيض امتزجا
بلعنات ودموع. . .
كلّ ذلك لأنّك غنيّ
ولأنّ امرأة أحبّتك.

أمضي وعلى قبرك أترك
سترتي الصغيرة،
هو الصيف، ولا أحتاج إليها
لكن هل هو الصيف فعلاً بالنسبة إليك
يا من ينام عميقاً؟. . .
أحبّك موسيو غالار.

(تودّع المقبرة التي تختفي وراءها فجأة. حين تصل إلى ساحة القرية، تنظر إلى الصورة برهة. ثمّ تخرج راكضة.)

الستارة

(نهاية اللوحة السابعة)

III

القارّة الجديدة

اكتشاف أميركا
بين الواقع والأسطورة(*)

لم ينته البحث عن الذهب...

بالمصادَفة اكتشف كريستوف كولومبس القارة الأميركية، فيما كانت وجهته بلاد الصين. والحلم الذي دفعه إلى الاكتشاف يلتقي وأحلام العديد من جغرافيي ذلك الزمان وبحّارته، بيد أنّ رحلته لم تكن نتيجة نزوة فحسب، بل جاءت أيضاً استجابة لظرف تاريخي، إذ كانت أوروبا تستكمل حدودها الإقليمية وتبحث عن أسواق جديدة للاستغلال. وكان عليها أن تسلك طرقاً أخرى غير التي سلكها العرب للحصول على التوابل والحرير. في هذه المرحلة بالذات، طرح كولومبس مشروعه، وهذا المشروع الذي رفض تبنّيه ملوك البرتغال وإنكلترا وفرنسا، جاء أخيراً لحساب ملوك إسبانيا الذين استجابوا لمطالب المغامر الجنَوي بإعطائه لقب «أمير الجزُر وجميع اليابسة التي سيتمّ اكتشافها»، وبتعيينه نائب ملك، له صلاحية تعيين حكّام في الأراضي المجهولة التي سيبلغها، مع حيازة عشر الثروات

(*) نُشر هذا البحث بمناسبة الذكرى الخمسمئة لاكتشاف أميركا («ملحق النهار»، العدد 23، 15 آب / أغسطس 1992).

التي سيستولي عليها. وهذه الألقاب والمنافع هي له وتبقى لأبنائه من بعده.

منذ البداية، كان يستولي على كولومبس هاجس أساسي هو الذّهب. يأتي على ذكره في الكثير من صفحات مذكّرات رحلته الأولى (قام بأربع رحلات متتالية). وكانت رحلته إيذاناً بحلول موعد القطاف (كان شائعاً في القرون الوسطى أنّ الذهب ينمو في الأرض مثلما تنمو الأشجار، وهو على علاقة بأشعة الشمس، لذلك فالمناخ الاستوائي هو المكان المناسب لنموّه).

في الثالث من آب 1492، رفع كولومبس صواري سفينته «سانتا ماريا»، وانطلق من أحد شواطئ إسبانيا. طالت الرحلة في البحر وازدادت الشكوك، واستفاقت في نفوس المسافرين بعض الأفكار الخرافية التي كانت سائدة في ذلك الزمان، ومنها أنّ الأرض، في الطرف الآخر من البحر، إمّا تكون في حالة اشتعال دائم لقربها من الشمس، أو مفتوحة على فراغ كبير. وحده الوعد بالثروة كان حجّة كولومبس في التخفيف من خوف بحارته وهواجسهم.

بعد 39 يوماً من الإبحار، لاحت اليابسة، ورست سفينة كولومبس على شاطئ جزيرة «غواناهاني» التي أطلق عليها اسم «سان سلفادور». عندما نزل أرض الجزيرة، دعا أعوانه ومرافقيه الكبار وطلب منهم أن يشهدوا أنّه أمير هذه اليابسة وصاحبها المطلق، وهذا ما فعله أيضاً في «هاييتي» و«كوبا» وكل الشواطئ التي حلّ بها.

إثر احتكاكه بسكّان تلك الجُزر، دَوَّن كولومبس انطباعه الأوّل: «إنّهم مسالمون جداً ويجهلون الشرّ. لا يعرفون ما معنى الأسر

والقتل (. . .) ولأنهم عراة كما ولدتهم أمّهاتهم، فنحن نستطيع أن نأمرهم بما نريد ونجعلهم يزرعون الأراضي ويبنون المدن، ونعلّمهم كيف يرتدونِ الثياب وكيف يتقيّدون بعاداتنا وتقاليدنا (. . .) كذلك يمكن جعلهم مسيحيين بسهولة».

لكن كيف يعلّم الفاتحون الهنود الكثلكة وهم يجهلون ثقافتهم جهلاً كاملاً، ولا يعرفون شيئاً عن لغتهم وتاريخهم وحضارتهم؟ كتب أحد المؤرّخين يقول إنّ رجال الدين كانوا، في المرحلة الأولى لوصولهم إلى تلك البلاد، يعظون ويبشّرون معتمدين على الإشارات والحركات الإيمائية: النظرة المرفوعة تعني السماء. أما الأرض والضفادع والحيّات فترمز إلى الجحيم. . .

أيّ جحيم غير منتظَر انفتح فجأة أمام شعب كان مطمئناً لمصيره، يعيش في انسجام مع طقوسه وبيئته ومحيطه، وكان نظامه يتعارض كلياً مع نظام الفاتحين؟ إنّ وصول الإسبان إلى القارة الجديدة كان صدمة كبيرة لشعبين: من جهة، كان الإسبان، ولمجرّد إحساسهم بأنّهم يكتشفون أرضاً جديدة، يعيشون في حالة سكر جماعية بعدما اختلط في وعيهم الواقع والأسطورة، وكذلك أحلام المجد، والبطولة وتحقيق الثروات. ومن جهة ثانية، كان الهنود، أبناء الأرض الأصليين، يعيشون حالة ذعر جماعي ويتساءلون من أين وفدَ هؤلاء الطامعون وأيّ لعنة حلّت بهم. عام 1519 كتبَ الراهب الدومينيكاني الإسباني برتولوميه دي لاس كاساس: «هاجم الإسبان هذه البلدان مثلما تنقضّ ذئاب جائعة على نعاج ناعمة وديعة. ولفرط مطامعهم الجشعة وتعطّشهم إلى الثروات، خرّبوا ودمّروا بطريقة يعجز عن وصفها أي قلم أو لسان» (نثبت، في نهاية البحث، مقاطع من شهادة دي لاس كاساس).

لقد تحقّق فعلاً انطباع كولومبس: «ثلاثة منّا يرعبون ألفاً منهم». كان ذلك صحيحاً أيضاً حتى بالنسبة إلى التجمّعات الهندية المتقدّمة والمنظّمة في المكسيك والبيرو وبعض مناطق أميركا الوسطى التي كان أهلها يجهلون وجود الأسلحة التي استُعملت ضدّهم. ففي وقت قصير هُزمَت إمارة «الإنكا» على يد الفاتح بيسّاور الذي كان على رأس 182 جندياً فقط، وانهارت حضارة «الأزتيك» في المكسيك - وكانت الأقوى آنذاك والأكثر تنظيماً - أمام جنود الفاتح كورتس، ويعني انهيارها القضاء على «آخر أكبر الحضارات السحريّة» في العالم... هذا ما يشير إليه الروائي والكاتب الفرنسي جان- ماري غوستاف لوكليزيو في كتابه «الحلم المكسيكي» (دار «غاليمار») الذي يؤرّخ لغزو المكسيك ويكشف عن بعض معالم الحضارة المكسيكيّة المندثرة، معتمداً في ذلك على مرجعَين أساسيين: «القصّة الحقيقية لفتح إسبانيا الجديدة»، تأليف برنال دياث دل كاستيّو، وهو أحد الجنود الإسبان الذين حاربوا إلى جانب كورتس وكان شاهداً على الأحداث المهمّة في تلك المرحلة، والمرجع الثاني عنوانه: «التاريخ العام لأشياء اسبانيا الجديدة» لبرناردينو دي ساهاغون.

أما كيف انهارت حضارة «الأزتيك»، ففي الثامن من شباط 1517، تمّ اللقاء/ المواجَهة بين عالمين: العالم المكسيكي والعالم الإسباني. يختصر هذا اللقاء المغزى الحقيقي لاكتشاف الغرب لأميركا، وهو اكتشاف يعتبره عالم الأنتروبولوجيا كلود- ليفي ستروس بمثابة احتلال فعلي، كيف لا وداخل هذا اللقاء يتقاطع حلمان غير متساويين منذ البداية: حلم قائم على رغبة في التسلّط والسيطرة، وآخر يستمدّ قوّته من الأساطير ومن علاقته بالماوراء والمطلَق. الغزاة الأسبان يحلمون بالذهب وتحقيق الثروات والاعتداء

على النساء والاستيلاء على الأراضي واستعباد شعوب البلاد بقوّة السلاح، والمكسيكيون يحلمون بأنّ ثمة رجالاً ملتحين تقودهم حيّة مجنّحة سيصلون إلى أرضهم من وراء البحار، من «حيث تشرق الشمس». وفي حين كان ممثّلو ملك مكسيكو يندهشون أمام خوذة الجندي الإسباني ويطلبونها ليطلعوا ملكهم عليها لأنّها، بحسب رأيهم، شبيهة بتلك التي كان يعتمرها أجدادهم القدامى، كان كورتس يقدّم خوذته للهنود طالباً منهم أن تُعاد إليه مليئة بالذهب. هذه المادة التي كانت قيمة رمزية بالنسبة إلى الهنود (مثلما كانت بالنسبة إلى الفراعنة)، تتّخذ مع الإسبان أبعاداً ومعاني أخرى. إنّها هنا هدفُ الغزو وروحه.

أكثر ما يفضح تَعارض المنطقين، منطق الهنود ومنطق الإسبان، الهوّة الشاسعة التي تفصل بين موكتيزوما، القائد الروحي لأكثر شعب متحضِّر في أميركا الوسطى، وكورتس الذي لا يعنيه إلاّ الذّهب، حتى لو كان الثمن إبادة شعب بأكمله. عندما صعد كورتس ورجاله إلى قمّة الهيكل الأكبر وطلب من الملك موكتيزوما أن ينكر آلهته، لم يستطع الملك المكسيكي أن يتمالك نفسه فأطلق غضبه من خلال تلك العبارة المدوّية: «لو كنتُ أعلم أنّك ستنطق بمثل هذه الكلمات المهينة لما كنتُ أطلعتكَ على آلهتي أبداً». وحين حاول كورتس أن يمعن في إذلال الملك، جاءه منه الجواب الآتي: «ماذا تريد منّي بعدُ وأنا ما عدتُ راغباً في الحياة».

هذا الموقف يذكّر بموقف آخر لأحد أبطال المقاومة المكسيكيّة وهو شاب ومن أقرباء ملك مكسيكو: «من الأفضل أن نموت كلّنا في هذه المدينة على أن نرى أنفسنا تحت رحمة أولئك الذين سيحوّلوننا عبيداً ويعذّبوننا من أجل الحصول على الذهب».

من هنا فإنّ المكسيكيين لم يشهدوا فقط على عجزهم أمام قوّة كورتس العسكرية، بل شهدوا أيضاً على تدمير كلّ شيء من حولهم: قيمهم، معتقداتهم وحضارتهم. والذين نجوا من الموت (يُقَدَّر عدد ضحايا مجازر مكسيكو وحدها بِـ 140 ألف قتيل)، تحوّلوا عبيداً فوق أرضهم يعملون في المدن والمزارع ومناجم الذّهب والفضّة.

واللافت أنّ فكرة الموت والأفول كانت جزءاً من فلسفة المكسيكيين ومن بنيانهم الحضاري ووجودهم. الثقافات الهنديّة، على تنوّعها، كانت تستشرف تلك اللحظة التي يفنى معها كلّ شيء. كانت النهايات مكتوبة في البدايات، وبين البداية والنهاية تكتمل دورة الحياة والموت: «كلّ شيء سيستحيل صحراء. هذا ما ينبغي أن يكون، إذ أنّ ثمّة رجالاً آخرين أتوا إلى هذه الأرض، وسيجوبون الأماكن كلّها حتى أقصى المعمور. يذهبون في كلّ الاتجاهات وصولاً إلى شاطئ البحر. عندئذ لن يكون هناك إلاّ نشيد واحد لا أناشيد عديدة مثل أناشيدنا. نشيد واحد وفريد حتى أقصى حدود الدنيا».

بعد الانتصارات الكاسحة التي رافقتها مجازر حصدت الهنود بالمئات، بدأت الضربات تتوالى على من تبقّى منهم. فالحاجة إلى اليد العاملة، وبنسب كبيرة، كانت، في الواقع، الضربة الأولى التي وُجِّهت إلى توازن التجمّعات الهندية. كان الهنود أداة لتلبية حاجات أصحاب الأراضي ومستثمري المناجم وأصحاب مخازن الحياكة وسكّان المدن والقصور والأديرة. لقد قضي على الكثير من الهنود بسبب انتقالهم من أماكن وجودهم الأصلية إلى أماكن أخرى للعمل

في ظروف قاسية لم يألفوها. ففي الثلاثين سنة الأولى التي أعقبت «الاكتشاف» تراجع عدد السكّان الهنود إلى النصف. وإذا كان يصعب تقدير عددهم قبل وصول البيض، فثمة من يعتبر أنهم كانوا أكثر بكثير مما هم عليه اليوم، ولا سيما في مناطق مثل «الأمازون» حيث كان الهنود يعدّون نحو مليون ونصف المليون، واليوم أصبحوا أقلّ من مئتي ألف. وفي مناطق أخرى، تمّ ترحيلهم أو إبادتهم بصورة كاملة.

مع تقلّص عدد الهنود وتزايد الحاجة إلى اليد العاملة، ازدهرت تجارة العبيد بين إفريقيا وأميركا. ولأنّ إسبانيا لم تكن تملك الأراضي على الشواطئ الإفريقية، فقد كانت تُعطى امتيازات تجارة العبيد لشركات أجنبية من بينها «الشركة البريطانية لبحار الجنوب»، وكان على هذه الشركة أن ترسل سنوياً إلى «أميركا الإسبانية»، 4800 «قطعة من السود» (كان السود يباعون بوصفهم قطعاً. كلّ عبد ذَكَر في حالة صحية جيدة يساوي قطعة. كلّ ولدين أو رجلين في حالة صحية عادية يباعان على أنهما قطعة واحدة). هكذا تم إرسال ملايين «القطع» طوال سنوات.

لا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الفرق بين عدد «العبيد» المشحونين من إفريقيا و«العبيد» الواصلين إلى أميركا كان كبيراً، ذلك أنّ نسبة الوفيات كانت مرتفعة جداً، بسبب سوء المعاملة والأمراض التي كانت تفتك بالسود أثناء الرحلة، ولا مكان للمرضى على متن السّفن الماخرة عباب المحيط الأطلسي والمزوّدة بالسلاسل الحديديّة. لكن حتى الخسارة هنا كانت محسوبة سلفاً، وكانت تُعتبر، في القرن الثامن عشر، أمراً طبيعياً إذا ما تراوحت بين 15 و20 في المئة من «الحمولة البشرية».

هكذا يكون الهنود الحمر، ومعهم السود الآتون من إفريقيا، قد عمّدوا تلك الأرض بعذاب واحد وبدم واحد.

*

ماذا يقول الأسود «المتوحّش» للأبيض «المتحضّر» حين يأتي هذا الأخير، مستقوياً بسلاحه وقدرته على الفتك، فيقتلع الأسود من جذوره، يعامله بوصفه عبداً، يغتصب زوجته وبناته، يشحنه عبر البحار على اعتبار أنه بضاعة، ينقله من إفريقيا إلى أميركا ويرميه في رحلة تطول... حتى الموت؟

ماذا يقول الهندي الأحمر «المتوحّش» للأبيض «المتمدّن» حين يأتي هذا الأخير من أصقاع بعيدة، فيقضي في غضون أشهر معدودة، وبقوّة السلاح دائماً، على ثقافات وحضارات بأكملها. يدمّر وينهب ويحرق ويبيد، ليس فقط لأنّ الآخر لا يتكلّم لغته ولا يتلوّن بلونه ولا يتديّن بدينه، وإنما أيضاً لأنّه يقدّم نظرة مختلفة عن الإنسان والحيوان والأشياء والعناصر.

لم يكتشف كولومبس أميركا، بل غزاها، و«اكتشاف» أميركا الذي نعته أحد المؤرّخين القدامى بأنه «الحدث الأهمّ منذ بداية العالم» سيكون إحدى العلامات السوداء في تاريخ الإنسانية، مثله مثل القنبلة الذرية التي ضربت هيروشيما وناغازاكي، بل هو أخطر من ذلك لأنّ هجمة الشعوب «المتحضّرة» كانت اجتثاثاً لشعب أُخرِجَت روحه ببطء، بينما الذين قضوا في القنبلة الذرّية التصقوا بسكينة التراب والهواء، خطفاً وبلمح البصر.

إنّ الهدم الكامل الذي لحق بِـ«القارة الجديدة» كان صنيعة السلطة الأوروبية كلّها، ولم يكن الفاتحون إلاّ أدوات في يد هذه

السلطة. كان ثمة خطة نفذتها أوروبا في القارة الأميركية، وهي خطة فريدة من نوعها في التاريخ وتقتضي القضاء على شعوب تلك البلاد وإلغاء فكرها ومعتقداتها ولغتها وفنونها وأساطيرها وتنظيمها الاجتماعي وتاريخها ذاته. . .

كانت الحضارة المكسيكية تعيش ذروة تألقها يوم وصل الإسبان وقضوا عليها، ورفعوا على أنقاضها راية الزمن الحديث. ونتساءل مع الذين درسوا تاريخ هذه الحضارة وأعادوا قراءة اكتشاف أميركا: أيّ مصير كان سيكون لأوروبا وثورتها الصناعية لولا اجتياح القارّة الأميركية، ولولا الذهب والعبيد؟ بل كيف كان يمكن أن تتطوّر حضارات العالم الأميركي التي كانت سائدة قبل وصول كولومبس؟ أيّ فلسفة كان يمكن أن تنمو فيها وأيّ أثر كانت ستتركه على الإنسانية جمعاء لو لم يتمّ القضاء عليها كلياً؟ يقول لوكليزيو في خلاصة كتابه الذي سبق أن أشرنا إليه، إنّ مفهومات الحضارات الهندية الأميركية، خاصّة ما يتعلّق منها باحترام القوى الطبيعية والسعي إلى التوازن بين الإنسان والعالم، كان بإمكانها أن تشكّل الرادع الضروري للتقدّم التقني في العالم الغربي، والإنسان الغربي اليوم مدعوّ إلى إعادة ابتكار كلّ ما كان يصنع جمال الحضارات التي عمل على تدميرها، وكلّ أحوال التآلف والانسجام النابعة منها. . . وهذا التحدّي هو أحد التحديات الكبرى المطروحة اليوم على الغرب ومعه العالم أجمع، فهل يستجيب الغرب والعالم لهذا التحدي؟

هامش

بعد مضيّ خمسين عاماً على «الاكتشاف»، وضع الراهب

الدومينيكاني الإسباني برتولوميه دي لاس كاساس، كتاباً بعنوان «الحكاية المختَصَرة جداً لتدمير بلاد الهند». والكتاب الموجّه أصلاً إلى ملك إسبانيا من أجل تغيير سياسته الاستعمارية في «البلاد الجديدة»، يُعتبر بمثابة نداء يائس لإيقاف الإبادة التي كان يتعرّض لها الهنود الحمر، وينطوي أيضاً على إدانة للمعاملة الوحشية التي خضع لها هؤلاء، وللساديّة المرعبة التي جسّدتها سياسة الإرهاب والقتل المعتمدة من قِبل الفاتحين.

ولد برتولوميه دي لاس كاساس في إشبيلية عام 1474، وكان والده من الذين أبحروا مع كولومبس في رحلته الثانية إلى أميركا عام 1493. سافر برتولوميه بدوره إلى أميركا عام 1502، وأقام في جزيرة سانتو دومنغو، ثمّ انتقل إلى كوبا ومنها إلى المكسيك. عاد نهائياً إلى إسبانيا عام 1546 وكرّس السنوات الأخيرة من حياته للكتابة. دي لاس كاساس أوّل المدافعين عن قضية الهنود وشهادته فريدة في هذا المجال وتعكس الوجه الحقيقي لمرحلة بأكملها، ومنها ننشر هنا بعض المقتطفات:

«أهالي سانتو دومنغو فقراء. يملكون القليل ويشيحون النظر عن الممتلكات الزمنية... هذه النعاج البسيطة اللطيفة دخل عليها الإسبان كالذئاب والنمور والأسود المفترسة الجائعة. وهم، منذ أربعين عاماً حتى اليوم، يمزقونهم إرباً ويقتلونهم ويقلقون راحتهم ويدمّرون حياتهم بوسائل وطرق وحشية غريبة لا مثيل لها. هكذا فعل الإسبان أيضاً بكوبا وبجزيرة سان خوان وجامايكا وجزر كثيرة أخرى كانت شديدة الخصوبة والجمال...»

«إذا كانوا قد قتلوا ملايين البشر بهذه الأساليب، فذلك من أجل هدف واحد فقط هو الحصول على الذهب واقتناء الثروات بأسرع

وقت ممكن. . . طموحاتهم لا تجد ما يشبعها ولا يوجد أسوأ منها في العالم. كانت هذه الأراضي، قبل وصول الإسبان، سعيدة وغنية، وكان أهلها بسطاء، صبورين ويمكن إخضاعهم بسهولة. لقد عاملوهم أسوأ بكثير ممّا يعاملون الحيوانات. كان من الأفضل لو اعتبروهم حيوانات وعاملوهم مثلما يعاملونها. . .»

«لإجبار الهنود على اكتشاف الذهب، كان الإسبان يبتكرون أشكالاً جديدة من التعذيب. كانوا يضربونهم بسيوفهم، يحرقونهم أحياء ويرمونهم للكلاب المفترسة. . . وكانوا يقرّرون الاعتداء على القرى التي يظنّون أنّ فيها ذهباً. يطوّقونها ليلاً، وفي الصباح ينقضّون على أبنائها النيام، فيشعلون النار في بيوتها التي هي من القشّ عموماً. يحرقون الأطفال أحياء، كذلك كانوا يفعلون بالنساء وبالكثير من الرجال. يقتلون من يشاؤون ويعذّبون الأسرى حتى الموت ليكشفوا لهم عن قرى أخرى يوجد فيها ذهب. ومن يبقى على قيد الحياة كان يُدمغ بالحديد. . .»

«كانوا يبحثون عن الهنود المختبئين في الغابة هرباً من أهوال العذاب والقتل. في إحدى المرّات هجموا على تجمّع للهنود فقتلوا بعض أفراده وأسروا قرابة الثمانين فتاة وامرأة. في اليوم التالي اجتمع عدد من الهنود وقرّروا أن يواجهوا الإسبان بهدف استرداد بناتهم ونسائهم. لكن عندما رأى الإسبان أنفسهم محاصرين، امتطوا أحصنتهم وبقروا بطون النساء. فراح الهنود يصرخون وقد مزّقهم الألم: «آه، يا أيّها الأشرار! أيّها المجرمون! إنكم تقتلون النساء!». . .»

«كان الإسبان يحوّلون الهنود عبيداً، يربطونهم بسلاسل ويتركونهم يموتون على الطرقات. وحين كان ينهار أحدهم بسبب

التعب والأحمال الثقيلة، كانوا يقطعون رأسه بالسيف حتى لا يضطروا إلى نزع السلاسل عنه. . .»

«تعجز اللغات والحكايات كلّها عن وصف الوقائع المروّعة التي حدثت في هذه الأراضي. . .»

«عندما وصل الإسبان إلى مكسيكو، استقبلهم الملك بنفسه ورقصت لهم حاشيته. وبينما كان الهنود يرقصون استنجد القائد الإسباني بالقدّيس جاك، وبدأ الإسبان يمرّرون سيوفهم فوق الأجساد العارية والهزيلة، ويهرقون الدماء الخصيبة. . .»

«يفصلون الزوج عن زوجته. يسرقون النساء والفتيات ويقدّمونهنّ للجنود. يملأون المراكب بالهنود الذين يموتون من العطش والجوع. . . لو كان بإمكاني أن أكتب بالتفصيل عن هذه الأحداث الأليمة، لكنتُ وضعتُ كتاباً ضخماً يُرعب العالم. . .»

«لا أحد يمكن أن يصدّق. لا أحد يستطيع أن يروي أساليب التوحّش التي مورست هناك. سأكتفي بالتوقّف عند اثنين منها: كان الإسبان، في بحثهم عن الهنود، يستنجدون بكلابهم المفترسة. . . وكان ثمة هندية مريضة رأت أنها لن تستطيع الهرب من الكلاب وأنّ مصيرها سيكون كمصير الآخرين، فأخذت حبلاً وربطت ولدها، إبن العام الواحد، بإحدى قدميها وحاولت أن تتسلّق شجرة لكنها لم تسرع بما فيه الكفاية فتمكّن الكلاب من نهش الطفل. ثمّ جاء أحد الرهبان وعمّده. وعندما همّ الأسبان بترك تلك القرية، طلب أحدهم من ابن سيّدها أن يرافقه، فرفض الولد قائلاً: «لا أريد أن أترك بلادي»، فأجابه الإسباني: «تعال معي وإلاّ قطعتُ أذنيك». لكن الولد أصرّ على موقفه، فما كان من الإسباني إلاّ أن استلّ خنجراً

وقطع أذنيه، ثمّ قطع أنفه وهو يضحك كما لو أنه ينتف شعرة من شعره. هذا الرجل نفسه كان يفتخر، بلا حياء، أنه فعل ما في وسعه أن يفعل لجعل الكثير من النساء الهنديات حبالى، ليبيعهنّ، حبالى عبيداً، بأفضل سعر ممكن...».

الأدب الأميركي - اللاتيني:
حدود الإبداع والسياسة

استطاع الأدب الأميركي اللاتيني أن يكون إحدى المرجعيّات الأساسيّة التي تساعد على استجلاء التاريخ المعاصر للقارّة الجديدة، واستطاع أن يسجّل نبضها العميق من خلال كتابات متميّزة جعلته يحتلّ موقعاً بارزاً في الآداب العالميّة منذ النصف الثاني من القرن العشرين. إنّه مثال للتعبير عن شعوب تلك القارّة وهواجسها ومعاناتها وتطلّعاتها.

أدب أميركا اللاتينيّة، شعراً ورواية، شديد الارتباط بالواقع، من دون أن يكون، بالضرورة، أدباً واقعيّاً. إلاّ أنّ ارتباط هذا الأدب بالواقع يأتي من مكان آخر غير المرجعيّة الأدبيّة الواقعيّة التي عرفها الغرب الأوروبي في القرن التاسع عشر. أمّا تسمية «الواقعيّة السحريّة» الشائعة فهي تسمية شاملة، قائمة على التعميم، ولا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تختزل أدباً شديد التنوّع داخل قارّة شديدة الإتساع.

ثمّة اتجاهان رئيسان طبعا المسيرة الأدبيّة في أميركا اللاتينيّة. اتّجاه أوّل اصطلح على تسميته «اتجاه الحداثة» (نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين)، وقد أسهم في توسيع قدرات اللغة

ومدّها بإمكانات جديدة. بعض أدباء هذا الاتجاه، في المجال الشعري بالأخصّ، تأثّر بالرومنسيّة وبالمدرسة الرمزيّة في فرنسا. أمّا الاتجاه الثاني فأفاد من التيّار الأوّل وتجاوزه ليحدث تحوّلات عميقة داخل الأدب، فيجعله يقف في موازاة الآداب العالميّة. من الذين لعبوا دوراً رياديّاً في هذا المجال، الشاعر التشيلي فيسانتي ويدوبرو (1893 – 1948) الذي تعرّف عن كثب على الحركة الشعريّة التي كانت سائدة في فرنسا، وشارك إلى جانب أبولينير في تحرير مجلّة «الشمال الجنوب»، وسيزار فاليخو (البيرو 1892– 1938)، والشاعر التشيلي بابلو نيرودا، والكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخس. ثمّ بعد الحرب العالميّة الثانية، يمكن أن نذكر شعراء وكتّاباً من أمثال الكوبي خوسيه ليثاما ليما والمكسيكي أوكتافيو باث. ويؤرّخ مطلع الستينات أيضاً لكتابة تأثّرت بالثورة الكوبيّة وبحلم التغيير والإصلاحات الزراعيّة والصناعيّة في عدد من دول القارّة التي كانت مسرحاً لتحوّلات كبرى عديدة.

عرف الأدب الأميركي اللاتيني، منذ انطلاقته، كيف يصغي إلى الحركات الأدبيّة التي كانت وصلت إلى مستوى متقدّم في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا والولايات المتّحدة الأميركيّة. الانفتاح على التجارب المتنوّعة جعل هذا الأدب على صلة مع التجديد الإبداعي في العالم، وهو يدين كثيراً إلى الحركات والمدارس الأوروبيّة التحديثيّة في الأدب وكذلك في الفنون بعامّة، ومنها التكعيبيّة والدادائيّة والسوريّاليّة...

*

من التجارب التي طبعت بقوّة الأدب الأميركي اللاتيني تجربة المنفى. من الباراغواي إلى الأرجنتين، ومن التشيلي إلى نيكاراغوا،

عاش الكتّاب في أميركا اللاتينية وضعاً اضطرارياً صعباً تحت ضغط الحكم العسكري الذي فرض هيمنته على هذه الدولة أو تلك عقوداً من الزمن، وهذا ما دفع العديد منهم إمّا إلى الصمت أو إلى الهجرة، داخل المدار الأميركي اللاتيني ذاته أو إلى بعض الدول الأوروبيّة. أمّا هجرة هؤلاء الكتّاب فلم تكن تعني الابتعاد عن القضايا المصيريّة التي تعاني منها شعوبهم وبلدانهم.

لنأخذ، على سبيل المثال، الواقع الدامي الذي عاشته الباراغواي، أوّلاً مع حرب الإبادة بين 1864 و1870، وثانياً مع الحرب الأهليّة من 1932 و1953، وكذلك مع الديكتاتوريّة. ثلث سكّان هذا البلد اضطرّ إلى الهرب والبحث عن ملجأ آخر سواء في أميركا اللاتينيّة أو في أوروبا. الكاتب المعروف أغستو روا باستوس كان أحد هؤلاء، واضطّر إلى الخروج من الباراغواي عام 1947 ليعيش زهاء ثلاثين عاماً في الأرجنتين وينتهي في جنوب فرنسا. هكذا كان على باستوس، كمثل الكثيرين من أدباء قارّته، أن يكتب معظم نتاجه الأدبي وهو خارج وطنه. لكن حتّى الذين ظلّوا في أوطانهم، فلقد جاءت كتاباتهم مطبوعة بأهوال الداخل وبما فيه من قهر وخوف وتمزّق. في هذه الحال، يتحوّل المنفى إلى مسار وهويّة. في تلك المرحلة الصعبة من تاريخ أميركا الجنوبيّة، ما كان يشغل الأديب البحث عن «الوطن الضائع» على طريقة بروست، بقدر ما كان يشغله استرداد الوطن المسلوب «من خلال إدماج الجهد الأدبي بالنضال السياسي»، بحسب تعبير الكاتب الارجنتيني خوليو كورتاثار.

ضمن هذا المناخ، كتب باستوس رواياته وشعره وقصصه القصيرة، وجاء نتاجه متجذّراً في قضايا الواقع. وهذا ما يتجلّى

بالأخصّ في روايته «أنا الكائن الأسمى» (مترجمة إلى العربيّة). وإذا كان التاريخ يشكّل منطلقاً لهذا العمل، فإنّ ثمّة تداخلاً، هنا، بين الأسطورة والتاريخ، ذلك أنّ الكاتب أراد أن يرسم صورة لبلده من خلال الرجوع إلى الماضي والتوقّف عند شخصيّة الديكتاتور غاسبار فرانسيا الذي لعب دوراً تاريخياً في الباراغواي، وامتزجت صورته الواقعيّة بصورته الأسطوريّة فأصبح مثل آلهة الأساطير مدفوناً في التاريخ، لكنّه ظلّ حيّاً في اللاوعي الجماعي. من خلال هذه الرواية، كتب باستوس، على طريقته وبأسلوبه، قصّة الباراغواي، مثلما كتب الأديب المكسيكي خوان رولفو، من خلال رصده لحياة المزارعين البسطاء، فصلاً من تاريخ المكسيك، مثلما كتب غبريال غارثيا ماركيز من خلال «مئة عام من العزلة» و«خريف البطريرك»، قصّة كولومبيا.

لكن إذا كان أدباء أميركا اللاتينيّة ينطلقون من التاريخ ويستندون إلى وعي تاريخي، فإنّ أعمالهم الأدبيّة ليست أعمالاً تاريخيّة على الإطلاق، لأنّها تعرف كيف تحدّد العلاقة بين الواقع التاريخي والواقع المتخيّل، في تداخلهما وتنافرهما. وغالباً ما ينظر هؤلاء الأدباء إلى التاريخ من خلال معنيَين محدّدَين: المعنى الذي يفصح عن حقيقة ما، وعن أحداث ووقائع وشخوص، وعن مراجع ومصادر وتقاليد شفهيّة، والمعنى الآخر الذي يحدّد التاريخ من خلال الخطاب الروائي والواقع المتخيّل. وتقتضي الملاحظة أنّ الاهتمام بالتاريخ، بما هو سيرة بلد وشعب، لا يعني، بالنسبة إلى الكاتب، إهمال البعد الفردي الذاتي وشرطه الإنساني.

من هنا فإنّ لغة بعض الأعمال الأدبيّة التي احتلّت مكاناً بارزاً في الأدب العالمي المعاصر، هي لغة وهميّة غرائبيّة تتوافق مع

حدس الكاتب وأحلامه وحتّى مع هذيانه، بقدر ما هي لغة تنطلق من أحداث ووقائع، وتتّسع، أحياناً كثيرة، لعناصر شفهيّة من اللغات الهنديّة واللغة الإسبانيّة. لا يطالعنا ذلك فقط عند باستوس حيث أنّ 45 في المئة من سكّان الباراغواي يتكلّمون اللغتين الإسبانيّة والغواراني، و50 في المئة لا يتكلّمون سوى الغواراني، و5 في المئة فقط لا يتكلّمون سوى الإسبانيّة، وإنما أيضاً عند العديد من كتّاب القارّة، وبحسب الدول التي ينتمون إليها والخليط الإتني الذي تتألّف منه، وفي مقدّمة هؤلاء الكاتب الغواتيمالي ميغل أنخل أستورياس الحائز على جائزة نوبل للآداب.

*

إلاّ أنّ قراءة الواقع المعاش تختلف بين كاتب وآخر. بابلو نيرودا في كتاباته الأولى بدا متأثّراً بالحداثة التي أطلقها روبن داريو. في مجموعته «عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة» يعبّر الشاعر عن الجسد والرغبة، وعن علاقته بالمرأة وأصداء الموت، في مزيج متميّز، ثمّ يأتي لاحقاً هاجس سرد التفاصيل اليوميّة والبحث عن سرّ الأشياء الغامض. ذلك كلّه عبر لغة غنائيّة تجلّت في ديوانه «إقامة في الأرض» (1933 – 1935)، ثمّ «إسبانيا في القلب» (1938) الذي مهّد لأهمّ مجموعاته: «النشيد الشامل» (كتبه بين 1938 و1950). في تلك الحقبة وعى نيرودا الدور الذي يمكن أن يلعبه الشعر في معركة الإنسان من أجل العدالة، ولقد صرّح مرّة قائلاً إنّ «كلّ إبداع لا يخدم الحريّة في هذه المرحلة الصعبة والخطيرة هو فعل خيانة».

هذا الصوت الملتزم يقابله صوت آخر يمتلك صاحبه فهماً خاصّاً للالتزام. إنه صوت الأرجنتيني خوليو كورتاثار الذي يعتبر أنّ الأدب الثوري ليس الأدب الذي يتحدّث عن الثورة، وإنّما هو

الأدب المتجدّد القادر على إحداث انتفاضات تعبيريّة وجماليّة حقيقيّة. كورتاثار هو الآخر هرب من النظام العسكري في الأرجنتين ولجأ إلى باريس حيث مكث حتّى وفاته.

عبّر هذا الكاتب عن الديكتاتوريّة في بلاده بكثافة أدبيّة ومن دون أن يغرق في الشعارات والخطب السياسيّة ولغة الإلتزام المباشر. يكفي في هذا المجال أن نذكّر بقصّة عنوانها «خطوط على الحائط»(*) التي تختصر الواقع الذي كانت ترزح تحته بلاده. ففي هذه القصّة، يروي كورتاثار كيف كان يتمّ التواصل، أحياناً، بين رجل وامرأة عن طريق رسوم وتخطيطات ينجزانها ليلاً على جدران مدينة تعيش نظام منع التجوّل. رسوم بالطبشور الملوّن يتركها العابر لفرط إحساسه بضيق مساحة الإتصال، فتأتيه، ردّاً عليها، رسوم أخرى يمكن استدراك طابعها الأنثوي على الفور. لكنّ هذه الإشارات المبهمة على الجدران كانت تخيف رجال الشرطة الذين يجوبون الشوارع ليل نهار ويهرعون إلى محو كلّ ما يُكتَب أو يرسم على الجدران، حتّى لو كان يحمل بصمات العشّاق أو الأطفال...

يأخذ الالتزام أيضاً منحى آخر في نتاج الكاتب المكسيكي كارلوس فوينتس خاصّة في روايته «الحدود البلّوريّة» التي تعكس هموم أبناء شعبه طوال قرن كامل. وفي صدد رصده للعلاقات الصعبة والمعقّدة بين المكسيك والولايات المتحدة الأميركية، يقول مصرّحاً: «عندما أنتقد المكسيك يرحّبون بي ويقدّرونني، وعندما

(*) قصة «خطوط على الحائط» من كتاب «نحبّ غُلِنْدا كثيراً» لخوليو كورتاثار صدرت ترجمتها العربية في مجلة «اليوم السابع» وأعيد نشرها في كتاب بعنوان «قصص من أميركا اللاتينية» ، وهي من ترجمة المؤلّف («مؤسسة الأبحاث العربية»، بيروت 1985).

أنتقد الأميركيين وأزعجهم في انتقادي، فإنّي أتحوّل في نظرهم إلى مجرّد كاريكاتور». . . هكذا استطاع بعض الكتّاب الأميركيين اللاتينيين الكبار أن يزاوجوا بين الهمّ الإنساني والهاجس الجمالي. وتروي مجمل كتاباتهم، إنطلاقاً من واقع محدّد، ما يتجاوز المكان والزمان وما يمكن أن يختصر قصّة البشر عبر العصور: السلطة والعنف، الحبّ والموت. . . والموت، أليس هو الفصل الأطول في تاريخ تلك القارّة، وتحت شرفته انحنت شعوب بأكملها؟

*

من جهة ثانية، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الأدب الأميركي اللاتيني ينهل، في جزء مهمّ منه، من الموروث الهندي. ففي هذا الأدب لا تطالعنا ملامح التاريخ المعاصر فحسب، وإنّما أيضاً ملامح تاريخ آفل هو تاريخ الهنود قبل وصول كريستوف كولومبس إلى تلك القارّة. هذا التاريخ الذي شهد معه سكّان البلاد الأصليّون حملات منظّمة من الإبادة والاستغلال، واكبه نقل عشرات الآلاف من السود من شواطئ إفريقيا إلى شواطئ «العالم الجديد» للعمل في ظروف قاسية جداً، وفي ظلّ نظام من الرقّ لا يرحم ولا ينظر إلى البشر إلاّ بوصفهم أدوات إنتاج فحسب، وذلك بعد تجريدهم من أيّ قيمة إنسانيّة.

من الذين التفتوا إلى هذا الواقع، نذكر، على سبيل المثال لا الحصر، الغواتيمالي ميغل أنخل أستورياس والشاعر الكوبي نيكولاس غيّان والكاتبَين الأرجنتينيّين من أصل عربي خوان خوسيه ساير وغريغوريو منصور. ونتاج هذا الأخير واضح التأثّر بالأساطير الهنديّة. أمّا علاقته بهنود أميركا فلا تقتصر فقط على أساطيرهم وحكاياتهم وإنّما تتوقّف أيضاً عند تاريخهم وما آلت إليه ثقافتهم.

تبلغ هذه العلاقة ذروتها في روايته «رقص شيخ القبيلة» التي ترصد الحياة الفعليّة التي عاشها الهنود في الأرجنتين حتّى العام 1880. ففي هذا العام شنّت الأرجنتين حربها ضدّهم تحت شعار «فتح الصحراء»، وكانت حرباً ضارية قضت على ما تبقّى منهم على جميع المستويات الماديّة والجسديّة والتاريخيّة.

وإذا كان الكاتب الكوبي أليخو كاربانتييه قد استطاع أن ينقل، من خلال العمل الروائي أيضاً، الواقع الإفريقي الكوبي ويعبّر عن معاناة السود، فإنّ نيكولاس غيّان استطاع بدوره أن يعبّر عن هذه المعاناة شعراً، وله فضل كبير في تثبيت حضور السود في الشعر المعاصر. ولئن كان على إطلاع عميق على الأدب الإسباني والثقافات الأوروبيّة، فإنّ مرجعيّته الأدبيّة كامنة في ثقافة بلاده وفي موروثها الشعبي. ولقد استوحى شعره من أغاني الأفارقة وإيقاعاتها، فجاءت القصيدة رجع صدى لها، وكشفت عن معرفة عميقة باللغة والأساطير والأغاني الشعبيّة. إلى ذلك، شارك غيّان في الحرب الأهليّة الإسبانيّة وانضمّ إلى صفوف الجمهوريين، وكتب الكثير من قصائده من وحي تلك الحرب، تماماً كما فعل بابلو نيرودا.

صحيح أنّ إحدى سمات الأدب الأميركي اللاتيني هو انطلاقه من الواقع السياسي والاجتماعي، لكن هذا الأدب، كما سبق أن ذكرنا، عرف كيف يدمج بين المشاكل اليوميّة والقيم الجماليّة، وهو يتراوح بين النصّ الشاهد والنصّ الواقعي المباشر، بين النصّ الغرائبي والنصّ الأكثر تجريداً وغنائيّة. فالقارّة الجديدة تقدّم أدباً متنوّعاً بمقدار تنوّعها الجغرافي والسياسي والاجتماعي والثقافي، وبمقدار الاختلاف بين الحساسيات الأدبية والجمالية للأدباء على الرغم من القواسم المشترَكة بينهم.

يقول الشاعر والباحث المكسيكي أوكتافيو باث: «أن تُحِبّ، هو أن تتعلّم، ربّما، كيف تسير في هذا العالم». كأنّ هذه العبارة تدشّن لولادة عهد آخر بالنسبة إلى الأدب الأميركي اللاتيني، بل بالنسبة إلى الآداب بعامّة. إنّها دستور جديد من أجل المصالحة مع الذات والعالم، ليس فقط في قارّة محدّدة، وفي زمان محدّد، وإنّما هنا الآن، وكذلك في أي مكان وزمان.

أدباء أميركيّون - لاتينيّون من أصل عربي(*)

إذا كان الأدب المهجري حاضراً في تاريخ الأدب العربي ويؤلّف جزءاً لا يتجزأ منه، فما حال الأدب الذي أنتجه ولا يزال ينتجه المتحدّرون من أصل عربي؟

لا بدّ من الإشارة، منذ البداية، إلى أنّ العالم العربي الذي ظلّ على تواصل مع الآباء، أولئك الذين أسهموا في إحداث انتفاضات تعبيرية في الكتابة العربية، وفي مقدّمتهم جبران خليل جبران، فَقَدَ هذا التواصل مع الأبناء ومن تبعَهُم، بل وتبدو علاقته بهم علاقة انقطاع. الأبناء، في أميركا اللاتينية، ينتجون أدبهم باللغتين الأسبانية والبرتغالية. وتعامل القارئ العربي مع هاتين اللغتين يختلف عن تعامله مع الإنكليزية، خصوصاً مع الفرنسية التي أنتج بها بعضُ أدباء المغرب العربي ولبنان ومصر، والتي جاء استعمالها انعكاساً لواقع سياسي وتاريخي معيّن.

(*) ألقيت هذه الدراسة في ندوة حول الثقافات العربية والأميركية اللاتينية، دعت إليها صيف 1993 «جمعية المحيط الثقافية» في مدينة أصيلة المغربية، ونشرت في ملحق «النهار»، العدد 99، السبت 29 كانون الثاني / يناير 1994.

أضف إلى ذلك أنّ علاقة الأبناء مع تلك الأرض البعيدة غير علاقة الآباء الذين دخلوا القارة الجديدة من بوابة أخرى، وتوافدوا إليها مع الذين توافدوا من جميع أنحاء العالم. وحنين الأبناء إلى أرض لا يعرفونها غير حنين الآباء. فهم أبناء البيئة التي وُلدوا فيها وتفاعلوا معها. إنها بيئتهم ولغتها لغتهم.

من تاريخ آخر جاء الآباء إذن، ومن لاوعي جماعي آخر، فيما الأبناء عرفوا تاريخ القارة من الداخل وهم يساهمون في صوغ التاريخ الأميركي اللاتيني المعاصر على جميع الصعد. لكنّ ذلك كلّه لا ينفي ارتباطهم بمؤثرات عربية، سواء ظهرت في نتاجهم أم لم تظهر. فثمة، بالنسبة إليهم، ثقافتان تتفاعلان في ذات واحدة. وتجربة الهجرة التي عاشها أهلهم هناك تركت أثرها عليهم أيضاً وذابت في تجربتهم الشخصية وطبعتها بملامح عدّة.

الهدف من هذه المراجعة ليس فقط البحث عن الخصوصية العربية في نتاج أدباء متحدرين من أصل عربي، بل كذلك، وفي المقام الأول، الكشف عن بعض أوجه هذا الأدب ومساره والموقع الذي يحتلّه في خارطة الأدب الأميركي - اللاتيني ككلّ. وسنتناول هنا تجارب أربعة أدباء هم على التوالي: رضوان نصار، محفوظ ماسيس، غريغوريو منصور وخوان خوسيه ساير.

* * *

تُعدّ تجربة رضوان نصّار من أبرز التجارب الأدبية في أميركا الجنوبية وتختصرها نصوص قليلة صدر بعضها في كتابان أساسيّان: «أثر عتيق» (1975) و«كأس من الغضب» (1978)، توقّف الكاتب بعدهما عن الكتابة فترة طويلة ليتفرّغ للزراعة التي تعرّف إلى عالمها

طفلاً مع أبوين مزارعين جاءا من جنوب لبنان إلى البرازيل. نصّان أدبيان فقط استطاع رضوان نصار من خلالهما أن يدشّن عهداً جديداً في الكتابة البرازيلية ويفتح الآفاق الواسعة أمام الكتّاب البرازيليين المعاصرين. وهو، بقلّة نتاجه وبمدى تأثير هذا النتاج وفعاليته، يلتقي مع كاتب آخر هو المكسيكي خوان رولفو. وإذا كان رولفو ينقل في أدبه عالم الفقراء والمزارعين البسطاء بأسلوب واقعي شديد الخصوصية، فإنّ نصّار يكتب عن «الأنا» في قلقها ويأسها، في تصدّعها وانهيارها. وهو ينطلق من بعض معطيات الواقع ليذهب أبعد من الواقع.

وفي حين يأتي نصّ «كأس من الغضب» ليروي مظاهر من علاقة رجل وامرأة، علاقة تتجاوز هذا الرجل بعينه وتلك المرأة بعينها لتلامس جوهر الإنسان في معاناته وتوتّره وقلقه، فإنّ نصّ «أثر عتيق» الذي يختزل تجربة رضوان نصار الأدبية، أسلوباً وهندسة وبناء، يأتي وكأنه سيرة أدبية ذاتية. سيرة الطفولة التي لا تأفل شمسها عن جميع مراحل العمر... في النصّ الأول كما في النص الثاني، يكمن هاجس الكتابة في تصعيد الحالة وليس في تصعيد الحدث، والحدث هنا ليس سوى ذريعة لإشاعة مناخ ورؤية. أما الهاجس فتدعمه لغة نزقة، متوتّرة، مكثّفة في تدفّقها، ويشكّل العنصر الشعري فيها أحد مقوماتها الأساسية. اللغة هنا جريئة تحكي لتصدم. لتقول رفضها للسائد. وهي لا تنفكّ تعلن الرفض والفجور. تنتفض وتثور. تتأثّر وتنفعل. إنّها نبض الكاتب وجسد هذا النبض. لغة مكتوبة بعصب يبلغ، أحياناً، حدود الهلوسة. لكنها الهلوسة المبرمَجة، المتقَنة الإخراج. ولئن بدت الكتابة هنا، أحياناً، أنها كتابة آليّة، فهي أبعد ما تكون عن الآليّة. هناك نحت في الأسلوب

لا يحتجب وراء لعبة الاستعارات والتداعيات. وهناك ما يشبه البوح كضرورة من أجل الوصول إلى خلاص ما، كصنف من العلاج في مفهوم علم التحليل النفسي.

كتابة رضوان نصار مفتوحة على تأثرات عدة، تبدأ بالتوراة وبعض النصوص الدينية وتنتهي بنتاجات كتّاب برازيليين يعتبرهم نصّار أساتذته، وهم ماتشادو دي أسيس، غراسيليانو راموس وخورخي دي ليما. لقد ساعده هؤلاء على تعميق معرفته بأدوات عمله، كما ساعدته أفكار بعض الكتّاب الغربيين، أمثال أندريه جيد وألبر كامو وتوماس مان، في توجيه رؤيته للحياة...

من جهة ثانية، يكشف كتاب «أثر عتيق» عن أبعاد العلاقة بالأب وما يمثّل من قيم وعادات وتقاليد حملها معه من جنوب لبنان. المشكلة التي يطرحها هذا الكتاب تعبّر عن رفض الإبن للمنزل الأبوي (وهو، هنا، الراوي الذي يروي بصيغة المتكلّم)، فيهرب منه لكنّه لا يلبث أن يعود إليه وعودته يخترقها التردّد والتناقضات والقلق. إنّها أيضاً عودة «الإبن الضال» التي تستحقّ الاحتفال. لكن لا شيء هنا على حاله حتى في لحظات الصفاء. والفرح المزعوم بعودته المزعومة فرحٌ قصير العمر. وإذ يعيّن الكاتب موعد الجريمة في الفصل الأخير، فلكي يفضح الوجه الحقيقي لهذا الحفل، ولكي يقول إنّ الابتهاج ينطوي على جريمة. وهو يكشف أيضاً عن الوجه الحقيقي للأب: ركن البيت الأساسي، سيّد النواميس، الدليل والموجِّه -، يعرّيه ويقول إنه مجرّد قاتل، وإنّ مبادئه الأخلاقية السامية مروّسة وسامّة ولها أنياب قادرة على الفتك.

هكذا يتداخل في الحفل المقدّس والمدنّس، كما يمتزج أقصى

الفرح بأقصى الحزن. الفرح هنا طريق إلى الفاجعة، والناي الذي يرقص على أنغامه الشبان والشابات يتحوّل نذيراً للمأساة. إنّه الشاهد المأسوي على انفصال الروح عن الجسد. ففيما العمّ المهاجر منذ زمن بعيد، والذي أمضى طفولته راعياً، ينفخ في الناي، تظهر حنّة، أخت الراوي. فجأة تظهر وتندفع نحو حلبة الرقص وكان الجميع يعتقد أنّها لا تزال في الكنيسة، ولقد تضاعفت زياراتها للكنيسة بعد أن غادر أخوها البيت.

لم تأتِ الحفل، إذاً، من أي مكان كان. إنها قادمة للتو من الكنيسة، ولذلك دلالات عدّة. فالكنيسة ملمح من ملامح الأخلاق التي يبشّر بها الوالد وتؤلف خلفية المشهد الديني للبيت. من الكنيسة إلى حلبة الرقص و«كل من فيها يُعلن صحو الفسق والفجور»، بحسب تعبير الكاتب. ويضيف: «اقتحمتْ حفلتي واجتازت بطاعون جسدها حلقة الراقصين...».

ما يرد على لسان الراوي ليس أكثر من ردّ فعل على تلك الأخلاق... وهو من أجل ذلك يحشد الحالات التي تصدم، ويصعّد المواقف حتى بلوغ الفصل الأخير الذي يستهلّه بآية قرآنيّة: «حرّمت عليكم أمهاتكم وبناتكم وأخواتكم...» (سورة النساء، آية 23). ثم يفعل عكس ما توحي به هذه العبارة.

أخته حنّة رقصت له حافية وتململ جسدها النحيل من أجله. هذا الجسد الذي ما إن وشى به الأخ الأكبر (وهو على صورة الأب) حتى تفجّرت ثورة الأب الذي أمسك بمنجل حادّ وضرب به الراقصة الشرقية ففاضت دماؤها وسالت بغزارة. وارتفعت أصوات النساء بالصراخ والنحيب، وولولت الأم «بلغتها الخاصة» ورتّلت «مراثيها الأليفة التي ما زالت سائدة حتى اليوم على الضفاف الفقيرة للبحر

الأبيض المتوسط». . . أما «الأنا» التي تسيطر على الكتاب، فتختفي وراء مشاهداتها وتلصصها، كاشفة - وبشيء لا يخلو من ارتياح الثأر - المصير الأسود الذي آلت إليه الدار التي تربّت فيها، بل مجموع القيم التي تألفت منها أبجدية هذه التربية.

موضوع الهجرة وما يترتّب عليه من نتائج على الأهل والأولاد هو منطلق العواطف التي تتأجّج في نتاج رضوان نصار. يظهر ذلك خصوصاً من خلال الحوار الذي جرى بين الإبن وأبيه ويتجلّى فيه موقفان متباينان وعالمان مختلفان متناقضان. يقول الإبن رداً على حيرة الأب: «إنّ تناول هذا الخبز يزيد من جوعي. . . لا أؤمن بالقيم التي تسحقني. . . من قال إنّ الحب يجمع دائماً. من شأن الحب أن يفرّق أيضاً». . .

يتكلّم الكاتب على أهله وكأنه هجين وغريب، أما لغتهم فيسميها «اللغة الغريبة». وتطرح هذه اللغة، في ما تطرح، مسألة الاغتراب برمّتها. اغتراب دفعت إليه، ما بين الحربين العالميتين، ظروف قاسية تتمثل في محدودية الموارد الاقتصادية والأزمات السياسية والطائفية المتلاحقة. كما دفعت إليه الأضاليل التي روّجت لها الإيديولوجيا السائدة من خلال وسائل الإعلام التي تحدّثت عن روعة الاغتراب ورسّخت في ذهن المواطن أنّه مغامر وأنّ أجداده كانوا أوّل من ركب البحار.

من المعروف أنّ المغتربين، وهم في غالبيتهم من اللبنانيين والسوريين، توزّعوا في دول عدّة من أميركا اللاتينية، منها بالأخصّ البرازيل وفنزويلا والأرجنتين والمكسيك وكولومبيا. . . تجدهم منتشرين في كل مكان. في المدن والقرى، في قلب الغابة وفي

أعلى الجبال. وهذا ما وقفنا عليه بأنفسنا أثناء تواجدنا هناك، وطالما تذكّرنا ما ورد في كتاب عالم الأنتروبولوجيا كلود ليفي ستروس الذي أمضى جزءاً من حياته داخل غابات الأمازون في البرازيل يدرس تقاليد الهنود الحمر وعاداتهم. في كتابه «مدارات حزينة» (Tristes tropiques)، يأتي على ذكر باعة متجوّلين، سوريين ولبنانيين، وصلوا الغابة النائية المعزولة على متن زوارق كالتي يستقلّها الهنود، ومعهم أدوية وجرائد قديمة وتالفة بسبب الرطوبة...

إذا كانت مأساة الاغتراب تكمن في لاوعي رواية نصار وتضيع في ثنايا نصّ أدبي يغلب فيه الهاجس الجمالي على التسلسل المنطقي للأحداث، فإنّ هذه المأساة تطالعنا، في شكل مباشر، في نتاجات أدبية أخرى تصوّر الارتباط بأرض الآباء والحنين إلى أوطان مفقودة سلفاً. من هؤلاء الأدباء في البرازيل جميل منصور حداد، ماريو نعمة، جورج مدوّر، سيسيليو كارنيرو. وقد كتب هذا الأخير، في النصف الأول من القرن العشرين، رواية بعنوان «أفوغايرا» (أي النار المشتعلة في بعض الأعشاب والأغصان) روى من خلالها قصة الاغتراب التي عاشتها عائلته. وهي قصة كتبت مرات عدة، من أسيس فارس، صاحب ملحمة «الماسكاتة» (البائع الجوال)، إلى عوض شعبان الذي عاش تجربة الاغتراب وعاد بعدها إلى لبنان ليصفها في روايته «الآفاق البعيدة»...

* * *

من أكثر من يعبّر عن هذا التيار أيضاً الشاعر محفوظ ماسيس الذي ولد في التشيلي عام 1916 وتوفي في فنزويلا عام 1990. وهو من أب فلسطيني وأم لبنانية. وقد عاش، منذ طفولته، مأساة المهاجرين العرب، وأدرك أنّ بعض الذين هاجروا في نهايات القرن

التاسع عشر وبدايات القرن العشرين قضى نحبه من دون التمكّن من زيارة الوطن الأمّ، وأنّ بعضهم الآخر ممّن رغب في العودة نهائياً لم يستطع تأمين ثمن بطاقة السفر.

في ظلّ هذا الوضع نشأ محفوظ ماسيس وكان شاهداً على حالة التمزّق التي عاشها أهله بين البقاء في بلد الهجرة والعودة المستحيلة إلى وطن راح ينأى أكثر فأكثر. ولم يكن الشاعر يعلم أنّ غربة والده ستكون بداية اغتراب بالنسبة إليه، وأنه لن يستطيع يوماً إلقاء النظرة الأخيرة على والدته التي توفيت في التشيلي التي كان يحكمها بينوشيه.

عندما وصل سلفادور الليندي إلى السلطة في التشيلي تمّ تعيين محفوظ ماسيس ملحقاً ثقافياً في فنزويلا. لكن بعد سقوط الليندي اضطرّ الشاعر إلى البقاء في كراكاس بصفة لاجئ سياسي، وعمل في الصحافة المكتوبة والمسموعة، وقدّم برنامجاً ثقافياً من الإذاعة الفنزويلية لمدة تسع سنوات، غير أنّ التجربة الشعرية بالنسبة إلى ماسيس ظلّت هي الهدف والبوصلة. وهاجسه الشعري يتخطّى إطار القارة الأميركية ليطول الواقع العربي الذي كان يمثّل أحد هواجسه الدائمة.

من الشعر إلى النقد إلى القصة القصيرة إلى المقال الصحافي والبرنامج الإذاعي، تعددت نشاطات محفوظ ماسيس لتعبّر عن هوية الكاتب وتطلعاته. منذ مجموعته الشعرية الأولى «مرثاة عند أبواب ستالينغراد» يتّضح بُعْد الالتزام في شعره، وكذلك حضور الواقع الاجتماعي بكلّ ما فيه من معاناة. كما أنّ شعره المطبوع بملامح القلق والتمزّق والمنفى، يفيض بنبرة رفض وبنزعة إنسانية، وهذا ما

يطالعنا في مجمل نتاجه: «حيوانات الألم»، «مرثاة تحت الأرض»، «كتاب النجوم المطفأة»، «سيرة المسيح الأسود»، «وصايا على البحر» و«بكاء المنفيّ». في هذه الدواوين، ثمة موضوعات أساسية تتردد أصداؤها باستمرار: المأساة الفلسطينية، الغربة والمنفى، والبحث عن ملجأ. . . أما طريقة تعبيره فهي أقرب ما تكون إلى الشعر الواقعي الملتزم الذي ساد طويلاً في مختلف أنحاء أميركا اللاتينية حيث قلّة من الشعراء تكتب الشعر على غرار المكسيكي أوكتافيو باث أو الأرجنتيني خورخي لويس بورخس (الأول يركز على اللغة ويعمل على تصفيتها وتجريدها، والثاني ينطلق في نتاجه الشعري من أسئلة ماورائية وفلسفية). وما عدا بعض الاستثناءات في المشهد الشعري الأميركي اللاتيني، فإن العناصر الشعرية حاضرة في الأعمال الروائية الكبيرة أكثر من حضورها في الشعر نفسه.

يقول محفوظ ماسيس: «خارج الأوطان، كلّ الأمكنة صالحة للموت»، وغالباً ما يعود في شعره إلى فكرة الموت. نقرأ في إحدى قصائده:

«في التشيلي، حيث ولدتُ
وحيث، ربّما، لن أموت
ثمة من ماتوا
بلا سبب
وفوق التلّ يترقّبون».

بنبرة غنائية، يسعى هذا الشعر أن يقترب من الحدث، أن يتلوّن

بألوانه ويحتلّ موقعاً فيه. إنه الشعر الذي يحاول - كما كان يقول بابلو نيرودا - أن يكون صدى لصوت غائر في أعماق البسطاء من الناس الذين يجهلون القراءة والكتابة ويتلقّون الضربات بصمت. الكتابة، هنا، في جانب منها، وظيفيّة تهجس بالتغيير وتحلم بمجتمع أفضل تسوده الحرية والعدالة والمساواة. وهو بذلك ينتمي إلى فئة من الأدباء الذين لعبوا دوراً اجتماعياً وسياسياً مهماً تمثل في نتاجهم الأدبي وفي تحرّكهم ضد إرهاب العسكر وفي عدم استسلامهم

في بستان الزيتون.
وأنت يا لبنان الخشب المرِن، كيف صرت
خراباً. إنّ دمي
الآن في فم القرش الدّبِق.
والتشيلي؟ أيّ حجر هي!
غدوتُ بلا ماضٍ
ولا أستطيع العودة.
لا يستطيع
لساني الجارح
مواكبة سرعة الماء.
أيّ قصة عرّافين
بل أيّ قصة بائسة
هي التي
أرقد فيها
مغطّى بأوراق الراتنج وأحلامه».

إذا كان ماسيس لا يشعر بالمنفى على المستوى الثقافي لأنّ هجرته كانت من بلد إلى آخر داخل أميركا اللاتينية نفسها كما أشرنا، أي داخل نطاق محيطه الألسني والاجتماعي، على عكس الذين هاجروا إلى أوروبا وعاشوا أقسى أنواع المنافي في جسدهم ولغتهم وثقافتهم، فإن ثمة منفى من نوع آخر كان يلوح في شعره. ولئن استطاع أن يعبّر بلغة يفهمها الناس من حوله، فإنّ جزءاً من الرسالة

التي كان يريد إيصالها إلى القارئ الأميركي - اللاتيني لم تصل. ذلك أنّ الهموم التي كان يعاني منها ماسيس بوصفه عربياً لم تكن لتبلغ القارئ الفنزويلي أو التشيلي الذي ينظر إليها، في الغالب، كأنها هموم كوكب آخر، ولم تكن لتبلغ، في الوقت نفسه، القارئ العربي لأنها مكتوبة بلغة غير عربية.

هكذا فإن اغتراب الموضوع عن اللغة واللغة عن الموضوع لا يقتصر على نتاج محفوظ ماسيس وحده، بل يتعداه ليصبح إحدى خصائص الأدب المكتوب باللغتين الإسبانية والبرتغالية ويحمل هواجس سياسية واجتماعية تجد جذورها في العالم العربي.

إنّ الارتباط بأرض الآباء والأجداد سمة تميّز بعض الأدباء الأميركيين - اللاتينيين المتحدّرين من أصل عربي وتظهر بأشكال مختلفة في أعمالهم الأدبية. لكن هذه السمة التي تحفر عميقاً في بعض الأعمال، تطالعنا، في أعمال أخرى، من خلال أسطر معدودة فقط، كما الحال مع غريغوريو منصور، أو أنّ آثارها تغيب كلياً كما في نتاج خوان خوسيه ساير...

* * *

ولد غريغوريو منصور في مندوسا في الأرجنتين من أب لبناني وأمّ أرجنتينية عام 1936 ويقيم منذ 1965 في باريس بعدما اختار طريق المنفى، مثل الكثير من كتّاب أميركا اللاتينية.

يتحرّك غريغوريو منصور فوق رقعة واسعة من الأساليب والأنواع الأدبية. يكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر والنصوص المسرحية. من مؤلفاته، في الرواية: «مدار النمر»، في القصة القصيرة: «حنجرة النسر»، وفي الشعر «همس الصمت». ما يجمع بين هذه الأعمال كلّها ارتباطها، لغة وموضوعاً، بالأرجنتين. يعتبر

الكاتب أنّ ثمة لغة خاصة بالأرجنتين تجد بعض جذورها في لغات هندية ثلاث: «غواراني»، «كتشوا» و«مابوتشي» مما يميّز هذه اللغة الإسبانية بالذات عن تلك التي يستعملها أهل المكسيك والمتأثرة بلغة «الأزتيك». يقول منصور في هذا الصدد: «ثمة نكهة خاصة تتأتى من التراث الثقافي الهندي وتميّز بين لغة إسبانية وأخرى. لذلك، حين أكتب رواية أو قصة قصيرة أو نصاً شعرياً ألجأ إلى لغتي الأم».

يلتقي منصور، من خلال لغته وأسلوبه، مع عدد من الأدباء الأميركيين اللاتينيين منهم خوسيه ماريا أرغيدس (البيرو) الذي يعتمد على لغة مطعّمة باللغة الهندية الأميركية وإيقاعاتها حتى في تناوله لبعض أوجه الحياة المعاصرة. هناك أيضاً الكاتب الأرجنتيني خوان دراغي لوسيرو الذي عرف كيف يحفظ لغة منطقة «كويو» الأرجنتينية، ومن خلالها حفظ الموروث السحري لهذه المنطقة بإعادة صوغ أساطيرها واستخدامها كعنصر أساسي من عناصر أدبه.

نتاج غريغوريو منصور مشدود إلى الجانب الأسطوري والحلُمي، وهو شديد التأثّر بأساطير أميركا اللاتينية القديمة، ويعتبر أنّ الحلم صحيح كالواقع. وفي هذا الاعتبار صدى لرؤية شكسبير الشهيرة: «نحن مكوّنون من النسيج نفسه الذي تتكوّن منه أحلامنا». يقول منصور: «عندما أزور مندوسا وأصعد إلى الجبل، أحسّ بحضور الروح الهندية المتمثلة في التلال والأنهار والغابات، وهي كلّها كائنات حيّة. علّمتني الثقافة الهندية احترام عناصر الطبيعة. علّمتني أن لا أشعل النار إذا لم يكن ثمة حاجة إلى إشعالها».

علاقة منصور بهنود أميركا اللاتينية لا تقتصر على حكاياتهم وأساطيرهم فقط، بل تتوقّف أيضاً عند تاريخهم المعاش وما آلت إليه ثقافتهم. وتبلغ هذه العلاقة ذروتها في روايته «رقص شيخ

القبيلة»، وترتبط بالحياة الفعلية التي عاشها الهنود في الأرجنتين حتى العام 1880، أي العام الذي شنّت فيه بلاده حربها ضدّهم تحت شعار «فتح الصحراء»، وكانت حرباً قضت عليهم على جميع المستويات المادية والجسدية والتاريخية. الناجون من الموت تحوّلوا خدماً في البيوت والمزارع والأديرة. لكن ثمة عناصر من الثقافة الهندية لا تزال تحوم في المكان، ولا تزال بعض عناصرها - على الرغم من مضي أكثر من مئة عام على إبادتها بصورة رسمية - تؤلّف جزءاً من مخيّلة الأدباء وأحلامهم، ومنصور أحد هؤلاء. وهو يعتبر أنّ «الأرجنتين ارتكبت إثماً لأنها أبادت أجدادها، وعليها الاعتراف بذلك للتكفير عن هذا الإثم. عليها أن تعيد الاعتبار إلى أساطير الهنود ولغتهم ورؤيتهم للإنسان في علاقته بنفسه وبالكون. علينا أن نسترجع بعض عناصر حكمتهم لنسترجع القليل من جوهر شخصيتنا، لأنّ دفنها فينا خطأ جسيم. فما فعلته الأرجنتين بعد نيلها الاستقلال لا يقلّ سوءاً عما فعله الاستعمار الإسباني وما تبعه من حملات استعمارية...».

صحيح إنّ أدب غريغوريو منصور يركّز على الجانب الأسطوري والخرافات التي يعتبرها لا تقلّ واقعية عن الواقع، لكنه يرتبط أيضاً بالبؤس. وينتمي أبطاله، في معظمهم، إلى عالم العمّال والمزارعين والفقراء البائسين الذين يتحوّلون في لغته ضوءاً يسكن الجبل، شيئاً آخر غير العذاب الذي ولدوا من أجله.

إذا كان الموروث الشعبي الأرجنتيني بارزاً في نتاج منصور، وكذلك حضور هنود أميركا ولغاتهم وأساطيرهم، فإنّ لبنان، بالنسبة إليه، هو المخزون اللاواعي الذي لا يظهر في نتاجه إلاّ في نصّ

واحد يتيم يطالعنا في كتابه «حنجرة النسر» حيث يروي قصة مجيء والده إلى أميركا. حتّى هذه القصّة يرويها منصور بأحداثها الغريبة كأنها حلم:

«كنت جالساً فوق أغصان شجرة إجّاص، أقطف منها وآكل. كنت طفلاً في عينطورة المتن. فجأة رأيت التلّة تنفتح أمامي. ينفتح الحجر. ينقسم إلى قسمين، ويظهر أمامي تيس بعيون ملتمعة مليئة بالريبة، وهو يتلفّت يمنة ويسرة. يحرّك قرنيه كأنه يريد أن ينادي. ثمّ شعرتُ بالنعاس وغفوت. حين أفقت، ألفيتُ نفسي بالقرب من جذع شجرة الإجّاص.

نظرتُ من حولي فوجدتُ حفنة من الليرات الذهبية الإسترلينية. كانت الشمس تميل إلى الغروب. أخذتُ كومة الليرات في يدي، ملأت بها جيبي، وتوجّهت نحو البيت.

لما نظرت والدتي إلى وجهي، ارتعشت خوفاً، وقالت لأبي:

يبدو أنّ الولد مصاب بالحمّى. عندئذ وضعوني في الفراش واكتشفوا ما في حوزتي من المال فازداد خوفهم وسألوني:

– من أين لك هذا؟

ثم ذهبوا وطلبوا من نور الدين، وهو عرّاف ومجلّخ مقصّات، المجيء إلى البيت. جاء نور الدين وقال لهم:

– إذا بقي الولد هنا، فإنّه سيحظى بثروة كبيرة، لكنه سيدفع ثمنها من حياته.

آنذاك أخذني والدي إلى بيروت، ووضعني في باخرة مسافرة إلى الأرجنتين.

جرى ذلك كلّه في مناخ شديد الحزن»...

* * *

على طريقته الخاصة أيضاً يكتب خوان خوسيه ساير قصته. وساير من أبوين سوريين. ولد في الأرجنتين عام 1937 وأقام منذ عام 1968 في باريس (توفي في الحادي عشر من حزيران/ يونيو عام 2005). يحتلّ نتاجه موقعاً بارزاً ليس فقط في الأدب الأرجنتيني المعاصر، بل أيضاً في الأدب المكتوب باللغة الإسبانية ككلّ.

تتردّد في هذا النتاج بعض أصداء الشخصية الهندية (خصوصاً في روايته «الصهر» المنشورة عام 1983)، وتغيب ملامح شخصية المغترب العربي وإشكالية مسألة الاغتراب غياباً كلياً.

تندرج أعمال ساير ضمن الخطّ الواقعي. لكن علاقة هذه الأعمال بالواقع هي علاقة ملتبسة. فالمعنى فيها ينفتح على أبعاد ثقافية تتجاوز الواقع في حدوده التاريخية. من هنا، فليس ثمة صيغة واحدة في قراءة الحادثة الواحدة. وهذا ما يطالعنا في مجمل نتاجه: «ليمون حامض» (1974)، «حاشية» (1986)... حيث يتعدّد الرواة وتتعدّد الحكايات التي تروي الحادثة الواحدة بأشكال مختلفة، كأنّ في ذلك إنكاراً للحادثة بحدّ ذاتها وانحيازاً إلى عمليات السرد وطرائقها الكثيرة.

يكتب ساير سيرته عبر اللغة. ينقطع عن الحوادث والوقائع ليغوص في المعاني التي يحملها فعل الكتابة نفسه. إنه نتاج يفكّر في أدواته وتقنياته ويجعلها من موضوعاته الأساسية. أما الحادثة فهي مجرّد ذريعة. المرجعية الاجتماعية والثقافية توظَّف داخل النص وتنصهر فيه ولا تعود هي هدف الكتابة. يبطل مفعول الوقائع التاريخية ويصير لطرائق السرد تاريخها الخاص. لا يعود للواقع وجود إلاّ من خلال النص، ولا يستقيم صراع ساير مع العالم إلاّ من خلال صراعه مع اللغة.

عنوان مجموعته الشعرية «فنّ السرد» يعكس المناخ العامّ الذي تتحرك ضمنه قصيدته. كتابته الشعرية حكائية وما يكتبه شعراً هو امتداد لما يكتبه نثراً. الشخصيات نفسها تنمو وتتكامل في كتاباته الشعرية والنثرية على السواء حتى وإن كان الصنفان يحتاجان إلى استراتيجيات تعبيرية مختلفة، لكن ساير ينطلق من خطّة تجعل من نصوصه كلها أجزاء نتاج واحد.

صحيح أنّ ثمة أدباً أميركياً باللغة الإسبانية يختلف عن الأدب الإسباني ويتميز بملامح خاصة بعدما كان في بداياته، وحتى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر، رديفاً للأدب الإسباني مثلما كان أدب أميركا الشمالية رديفاً للأدب الإنكليزي، لكن هذا لا يعني انعدام التنوّع على مستوى اللغة والأسلوب والهواجس والتطلعات. هناك تنوّع كبير داخل المشهد الأدبي الأميركي اللاتيني، وحتى داخل البلد الواحد في أميركا اللاتينية. ففي الأرجنتين، مثلاً، لا يكتب خوليو كورتاثار مثل خورخي لويس بورخس، ولا يكتب خوان خوسيه ساير مثل أرنستو ساباتو... هناك، إذاً، العديد من الأساليب داخل البلد الواحد نفسه، فكيف بالأحرى داخل قارّة بهذا الاتساع؟

هذا كلّه يحيلنا إلى سؤال كان طرحه خوليو كورتاثار على نفسه: «كيف تكون أرجنتينياً ولا تكون في الوقت نفسه؟» سؤال يستتبع سؤالاً آخر: «أين تكمن الحدود الفاصلة بين البعد القومي والبعد الذاتي في الكتابة؟». الجواب عن هذين السؤالين نجده عند ساير الذي قال لنا في أحد لقاءاتنا الباريسية: «أنا لا أكتب إلاّ بالأرجنتينية لأكون قريباً مما أريد أن أقوله، لكن حضور الأرجنتين في أدبي غير مقيّد بأبعاد دلالية مباشرة... لا شيء يقتلك كأديب

أكثر من أن تمثّل بلداً. . . لا أكتب لأتكلّم على الأرجنتين بل لأتكلّم على الكائن».

هذه المنطلقات التي يرتكز عليها نتاج ساير، تأتي في سياق الأطروحات نفسها التي تطالعنا في الأرجنتين منذ الثلاثينات من القرن العشرين مع ماسيدونيو فرناندث وخورخي لويس بورخس. فمع هذين الكاتبين تغيّرت لغة الكتابة هناك ولم تعد كما كانت من قبل. . .

من جهة ثانية، فإنّ البعد الغرائبي الذي يعتبره أرنستو ساباتو «معلماً من معالم شخصيتنا»، لا يطالعنا في أعمال خوان خوسيه ساير، والسبب في ذلك هو الاختلاف في وعي المصطلح وفي تحديده. يلاحظ ساير أنّ «الغرائبية انتهاك للمألوف بأنساقه وقوانينه العقلية». ويعتبر أنّ التجارب المعاشة يومياً هي، بحد ذاتها، تجارب غريبة، غامضة، سحرية ولا تحتاج إلى مزيد من الغرابة والغموض والسحر. . . يقول أوكتافيو باث «إن حكايات بورخس تدور غالباً حول محور ميتافيزيقي: الشكّ العقلاني حول ما نسميه واقعاً». ألا تساعدنا هذه الرؤية للواقع على تحديد أطر الواقعية عند ساير؟

يبقى أنّ الأدب الأميركي اللاتيني، في تطوّره وسيرورته، يعيش تواصلاً وتفاعلاً مستمرَّين مع باقي الآداب، وقد أفاد من تراثه الثقافي المحلّي ومن التراثات الغربية الأخرى (أوروبا وأميركا الشمالية). وهو، بهذا المعنى، نسيج علاقات ولغات وأساليب، ولا يمكن النظر إلى نتاج ساير إلاّ من ضمن هذا الأفق.

نخلص إلى مفارقتَين أساسيتَين: الأولى أننا نادراً ما نعثر في نتاجات الأدباء المتحدرين من أصل عربي - حتى أولئك الذين لا

تزال تربطهم ببلدان آبائهم مشاعر ومواقف كما سبق أن رأينا – على مرجعية أدبيّة تجد جذورها في الموروث الثقافي العربي، في حين أنّ هذا الموروث أوحى الكثير للأدب الأميركي اللاتيني، وفي مقدّمة من نهل من هذه المرجعيّة نذكر على سبيل المثال: خورخي لويس بورخس وكارلوس فوينتس وغبريال غارثيا ماركيز وميغل أنخل أستورياس. . .

المفارقة الثانية أنّ نتاجات غالبية الأدباء المتحدّرين من أصل عربي غير مترجَمة إلى العربية وغير معروفة عندنا، علماً بأنّ بعضها مترجَم إلى الكثير من اللغات ومكرَّس على المستوى العالمي. . .

المراجع:

اعتمدنا في كتابة هذا البحث، إضافة إلى مؤلفات الكتّاب المتحدّرين من أصل عربي، على مجموعة من المراجع نذكر منها:

- FRAGINALS, MANUEL MORENO (Relator): Africa en America latina, Siglo veintiuno editors, Unesco, Mexico, 1977.
- FRANCO, JEAN: Historia de le literatura hispanoameri-cana, Editorial Ariel, Espana, 1980.
- LECLEZIO, J.M.G: Le rêve mexicain (ou la pensée inter-rompue), Gallimard, Paris, 1988.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE: Tristes Tropiques, Ed. Plon, Paris, 1984.
- MORNER, MAGNUS: Le métissage dans l'histoire de l'Amérique latine, Fayard, Paris, 1971.
- PAZ, OCTAVIO: In / mediaciones, Editorial Seix Barral, Espana, 1981.
- Littérature latino - américaine d'aujourd'hui, (Colloque de Cerisy), Union Générale d'Editions, Paris, 1980.
- Le thème arabo - islamique dans le récit latino - americain (XIXe et XXe siècles), (par le pr. AZIZA BENNANI), Asilah, 1989.

- شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت، 1986.
- «قصص من أميركا اللاتينية»، ترجمة عيسى مخلوف، مؤسّسة الأبحاث العربية، سلسلة «ذاكرة الشعوب»، بيروت، 1985.

للمؤلف

شعر:

* نجمة أمام الموت أبطأت، دار النهار للنشر، بيروت 1981.
* تماثيل في وضح النهار، دار أبعاد، بيروت 1984.
* عزلة الذهب، دار الجديد، بيروت 1992.
* *Egarements* (anthologie en français traduite par Jamel Eddine Bencheikh, accompagnée de six gravures d'Assadour), Ed. André Biren, Paris 1993.

نثر:

* عين السراب، دار النهار للنشر، بيروت 2000.
* *Mirages* (traduit par Nabil El Azan), Ed. José Corti, Paris 2004.
* رسالة إلى الأختَين، دار النهار للنشر، بيروت 2004.

دراسات:

* *Beyrouth ou la fascination de la mort,* les Editions de la Passion, Paris 1988.
* الأحلام المشرقيّة/ بورخس في متاهات «ألف ليلة وليلة» (دراسة وترجمة)، دار النهار للنشر، بيروت 1996.

ترجمات:

* **قصص من أميركا اللاتينيّة** (نُقِلت عن الإسبانيّة)، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت 1985.
* **البتراء/ كلام الحجر**، دار المدى، عمّان 1993.
* *Pétra / Le dit des pierres* (œuvre collective), Actes Sud, Paris 1993.
* **مهاجر بريسبان، جورج شحادة** (قدّمها نبيل الأظن في «مهرجانات بعلبك الدوليّة»، صيف 2004).
* *L'Emigré de Brisbane*, Georges Schehadé, Editions Gallimard, Paris 1965.

أشرف على:

* **بلند الحيدري/ اغتراب الورد** (بالعربيّة)، منشورات جمعيّة المحيط الثقافيّة، أصيلة، المملكة المغربيّة 1997.
* *Khalil Gibran artiste et visionnaire*, IMA/ Flammarion, Paris 1998.
* **سيرة ومدينة**، إصدارات إذاعة الشرق في باريس، 2004.